

LOS GRANDES TEMAS DEL
ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

I

NACIMIENTO
E INFANCIA
DE CRISTO

Library of The Theological Seminary

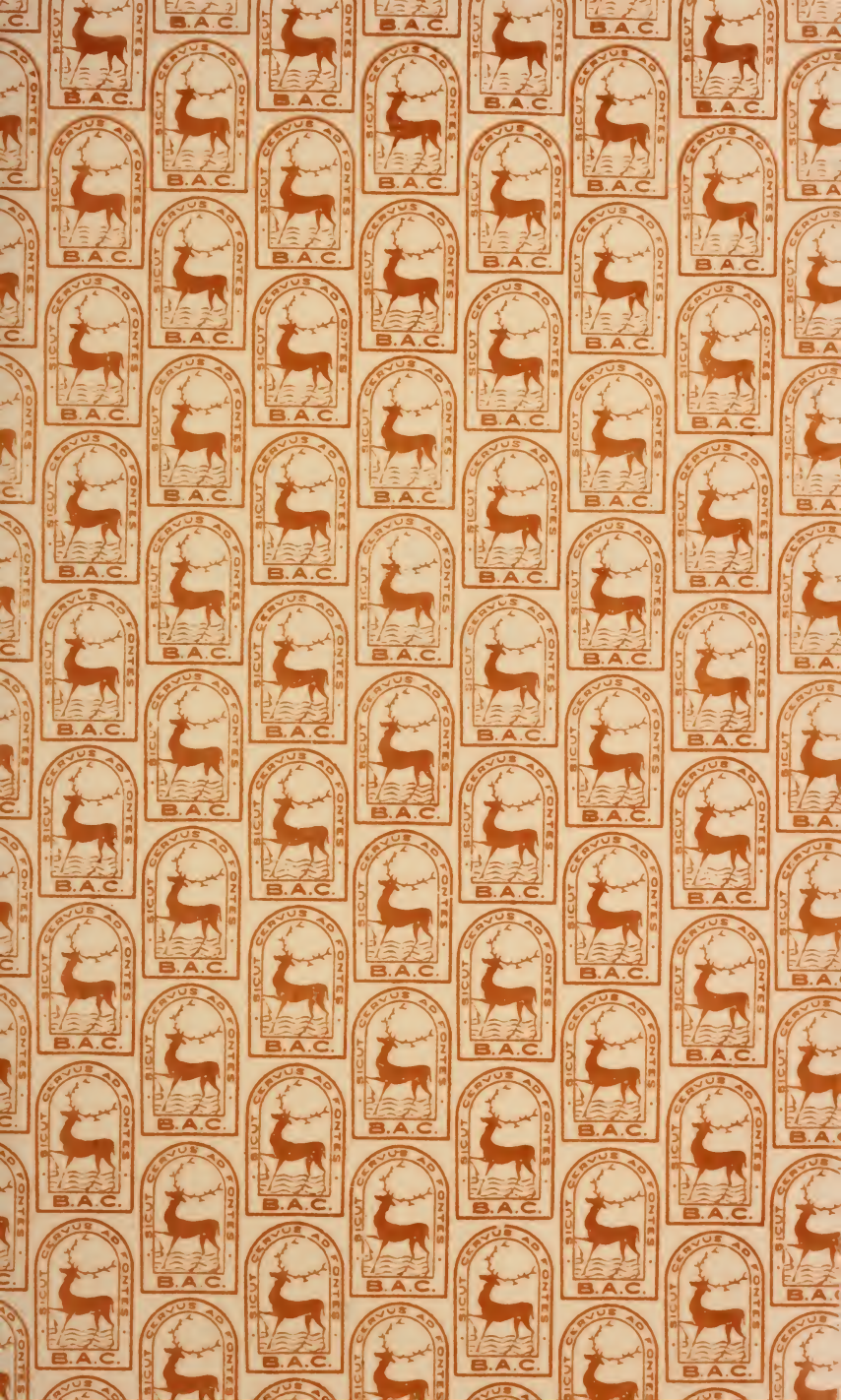
PRINCETON · NEW JERSEY



N8050

.G75

v.1





Digitized by the Internet Archive
in 2014

LOS GRANDES TEMAS
DEL ARTE CRISTIANO
EN ESPAÑA

BIBLIOTECA

DE

AUTORES CRISTIANOS

BAJO LOS AUSPICIOS Y ALTA DIRECCION DE
LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

LA COMISIÓN DE DICHA PONTIFICIA
UNIVERSIDAD ENCARGADA DE LA
INMEDIATA RELACIÓN CON LA B. A. C.
ESTÁ INTEGRADA EN EL AÑO 1948
POR LOS SEÑORES SIGUIENTES:

PRESIDENTE:

Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO VIEJO, O. P., *Obispo de Salamanca y Gran Canciller de la Pontificia Universidad.*

VICEPRESIDENTE: Ilmo. Sr. Dr. LORENZO MIGUÉLEZ DOMÍNGUEZ, *Rector Magnífico.*

VOCALES: *Sr. Decano de la Facultad de Sagradas Escrituras, M. R. P. ALBERTO COLUNGA, O. P.; Sr. Decano de la Facultad de Teología, M. I. Sr. Dr. GREGORIO ALASTRUEY; Sr. Decano de la Facultad de Filosofía, R. P. Dr. Fr. JESÚS VALBUENA, O. P.; Sr. Decano de la Facultad de Derecho, R. P. Dr. Fr. SABINO ALONSO, O. P.; Sr. Decano de la Facultad de Historia, Reverendo P. DR. RICARDO GARCÍA VILLOSLADA, S. I.*

SECRETARIO: M. I. Sr. Dr. LORENZO TURRADO, *Profesor.*

LA EDITORIAL CATÓLICA, S. A.-APARTADO 466

MADRID, MCMXLVIII

LOS GRANDES TEMAS
DEL
ARTE CRISTIANO
EN ESPAÑA

ORDENACIÓN DE LAS OBRAS MAESTRAS POR TEMAS RELIGIOSOS,
A CARGO DE UNA COMISIÓN DE
PROFESORES UNIVERSITARIOS

TOMO PRIMERO

LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

Serie I. — CRISTOLÓGICA

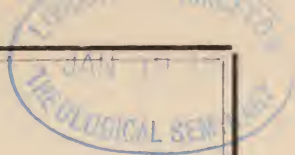
- VOLUMEN 1.º—Nacimiento e infancia de Cristo.
— 2.º—Cristo en el Evangelio.
— 3.º—La Pasión de Cristo.
— 4.º—Vida gloriosa de Cristo.

Serie II. — MARIANA

- VOLUMEN 5.º—La Inmaculada Concepción.
— 6.º—Niñez y adolescencia de la Virgen María.
— 7.º—La Virgen Madre en la Escultura.
— 8.º—La Virgen Madre en la Pintura.
— 9.º—La Virgen Dolorosa.
— 10.—Tránsito, Asunción y Coronación de María Santísima.

Serie III. — HAGIOGRÁFICA

- VOLUMEN 11.—San José, Santa Ana y San Joaquín.
— 12.—El franciscanismo en el Arte.
— 13.—Representación artística de Santiago.
— 14.—Representación artística de los Santos españoles.
— 15.—Santas Mártires y Santas Vírgenes.
— 16.—El Precursor, Apóstoles y Discípulos de Cristo.
— 17.—Representación artística de los Ángeles.



I

SERIE CRISTOLÓGICA

TOMO I

NACIMIENTO E INFANCIA
DE CRISTO

POR EL PROF.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DE ARTE DE LA UNIVERSI-
DAD DE MADRID; SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO;
DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID, MCMXLVIII

NIHIL OBSTAT:

DR. ANDRÉS DE LUCAS,

Censor.

IMPRIMATUR:

† CASIMIRO,

Ob. aux. y Vic. gral.

Madrid, 22 junio 1948.

Í N D I C E G E N E R A L

	Págs.	Láms.
PRELIMINAR	3 *	1- 2
PARTE I.— <i>El nacimiento de Cristo</i>	13 *	
I.—Hechos anteriores al nacimiento	14 *	1- 5
II.—El nacimiento	18 *	6- 12
III.—La adoración del Niño Jesús por María y José	25 *	13- 18
IV.—El anuncio a los pastores y la adoración de los ángeles	29 *	19- 40
V.—La adoración de los pastores	45 *	41- 48
PARTE II.— <i>La circuncisión</i>	73 *	89-104
PARTE III.— <i>La purificación de María y la presentación de Jesús en el Templo</i>	85 *	105-136
PARTE IV.— <i>La adoración de los Magos</i>	103 *	
I.—Noticia del nacimiento y viaje a Palestina.	109 *	137-139
II.—La adoración del Niño Jesús	112 *	140-230
III.—Retorno de los Magos	143 *	
PARTE V.— <i>La huida a Egipto</i>	145 *	
I.—El aviso del ángel	147 *	234
II.—La matanza de los inocentes... ..	149 *	236-240
III.—El viaje a Egipto	151 *	241-273
IV.—Los descansos en el camino	159 *	258-263
V.—La estancia en Egipto	162 *	231-275
VI.—El regreso a Judea	164 *	278
PARTE VI.— <i>La infancia en Nazaret</i>	167 *	279-291
PARTE VII.— <i>La disputa con los doctores en el Templo</i>	175 *	
I.—Cristo en el Templo	176 *	293-303
II.—Cristo conversa con sus padres	180 *	304
FINAL	183 *	
INDICE DE PERSONAS CITADAS	185 *	
LÁMINAS		1-304

NACIMIENTO E INFANCIA
DE CRISTO

P R E L I M I N A R

ENCABEZA este volumen una serie que extraña no se haya emprendido hasta ahora en nuestra Patria ni en nuestra lengua; porque, si se buscase un carácter general del arte hispánico, no se hallaría otro más comprensivo que el de su religiosidad, así por la cuantía de los temas devotos desarrollados durante casi dos mil años, como por el sentimiento que impregna muchas obras de asunto no piadoso plasmadas en la Península y en sus inmensos dominios de otrora.

Mientras los problemas del origen de los temas cristianos y el desempeño artístico de los mismos daban nacimiento a estudios abundantes en toda Europa, entre nosotros sólo los aislados esfuerzos de unos pocos evitaban que permaneciese en blanco la rúbrica Iconografía sagrada en los índices bibliográficos españoles.

Hace años hube de escribir:

«Es muy chocante que la iconografía sagrada haya logrado tan escasos tratadistas y aficionados en España, donde los temas bíblicos, evangélicos y hagiográficos constituyeron la inspiración máxima para los artistas plásticos. Quizá no sea osado achacar esta penuria a que los textos huelgan cuando las nociones y las formas están vivas en los espíritus; y para los españoles devotos—¿y quiénes en lo pasado no lo eran?—, los aciertos y los errores en la presentación pictórica o escultórica de los asuntos religiosos resaltaban a los ojos de casi todos, sin necesitar de críticos que se los señalasen; era el nuestro el pueblo de las procesiones, de los romances a lo divino, de los autos sacramentales, de las comedias de santos»¹.

¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español* (Madrid, 1923-1941), t. 5, p. 3.

En realidad, cimenta nuestra iconografía sagrada Francisco Pacheco, en el capítulo XI del libro 3 de su *Arte de la pintura*, su antigüedad y grandezas (Sevilla, 1649) ². Justifica el maestro y suegro de Velázquez el introducir tal materia dentro de la obra, por hallarse honrado «con particular licencia por el Santo Tribunal de la Inquisición para dar noticia de los descuidos cometidos en semejantes pinturas por ignorancia y malicia de los artífices» ³.

Al alegar este antecedente, muéstrase Pacheco eslabón de una cadena de pintores con facultades censorias, en la que el primero fué Francisco Chacón, a quien la Reina Católica, en 21 de diciembre de 1480, nombra su pintor mayor, «para que ningund jodio nin moro no sea osado de pintar la figura de nuestro Salvador Jesuchristo nin de la gloriosa Sancta Maria nin de otro Sancto ninguno» ⁴.

Mas este mismo empeño, persistente a lo largo de siglos, acrece la extrañeza ante la carencia de impresos españoles sobre iconografía y sobre los deberes de los artistas respecto a los temas sagrados.

Posterior al capítulo de Pacheco y, al parecer, quizá eco del famoso escrito del profesor de Lovaina Jan Vermeulen (Joannes Molanus) *De picturis et imaginibus sacris* (1570) ⁵ era el Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas, del santiaguista madrileño don Gregorio de Tapia y Salcedo, del que Nicolás Antonio da la fecha de 1661, y que modernamente nadie ha visto ⁶.

La sistematización española del estudio no se logró hasta el siglo XVIII, con un libro docto e indigesto, en el

² El capítulo lleva el encabezamiento *De advertencias importantes en algunas istorias sagradas acerca de la verdad i acierto con que se deben pintar conforme a la Escritura divina y santos doctores*. Página 470 de la primera edición; el extracto, en *Fuentes*, t. 2, página 198 y ss.

³ «Cargo que se despachó y firmó en 7 de marzo de 1618»: lugar citado.

⁴ M. R. ZARCO DEL VALLE, en *Documentos inéditos para la historia de España*, t. 55, p. 315.

⁵ Fué el desarrollo de una lección dada en 1568 en la Universidad de Lovaina. El título en la edición de 1578 es: *De historia sanctorum imaginum et picturarum*. Según LOUIS BREHIER, *L'art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours* (Paris, 1928), p. 404, Molanus es un racionalista intransigente con las leyendas, los Evangelios apócrifos, etc.

⁶ *Fuentes*, t. 5, p. 5. Insinué allí si el libro, a pesar de la afirmación de la *Bibliotheca nova*, no habrá existido, ya que la referencia parece que proviene del falsario Pellicer, que dice le puso por prólogo un *Discurso del origen de la pintura y sus excelencias*; quizá la suposición sea exceso de escepticismo.

que el arte apenas encuentra resquicio para introducirse en los centenares de páginas de que consta. Titúlase *El pintor christiano y erudito*, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas; y todavía se añade en la portada, para mayor esclarecimiento de los fines que el autor procura: *Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la historia eclesiástica*.

La escribió en latín el mercedario fray Juan Interián de Ayala; se publicó en 1730, y en 1782 salió de las prensas de don Joaquín Ibarra, en dos volúmenes, romanceada por don Luis de Durán y Bastero, «del Gremio y Claustro de la Universidad de Cervera»⁷.

Menéndez y Pelayo reprocha al padre Interián «muy escaso sentido de la poesía cristiana tradicional e ingenua»⁸, observación que confirmarán los textos pertinentes a cada pasaje de la vida de Jesús que habrán de aducirse.

En el siglo XIX y en lo que va del actual, pocos nombres cabe mencionar de cultivadores españoles con criterio científico de la iconografía sagrada; quizá sólo los de los arqueólogos catalanes don José Gudiol y Cunill († en 1931)⁹ y don Manuel Trens¹⁰, hoy en plena actividad. Han de mencionarse también el joven investigador catalán F. Verrié y el especialista en pintura valenciana primitiva don Leandro de Saralegui, siempre cuidadoso en sus escritos de los pormenores iconológicos¹¹. Referencia especialísima he de hacer de mi maestro don Elías Tormo y Monzó, que en explicaciones de cátedra, en conferencias y en monografías notables ha trabajado en pro de que estos estudios alcanzasen el nivel debido entre nosotros¹².

Refléjase, acrecentada, esta escasez de tratados icono-

⁷ Noticias y extractos, en *Fuentes*, t. 5 pp. 3-44.

⁸ *Historia de las ideas estéticas*, Ed. Nacional, t. 3, pp. 526-7.

⁹ E. TORMO Y MONZÓ, *Homenaje a mosén Gudiol. Elogio, biografía, bibliografía* (Madrid, 1932), en «Boletín de la Academia de la Historia» y tirada aparte.

¹⁰ Por ejemplo, su documentado estudio al frente del «Catálogo» de la Exposición *El Arte en la pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)* (Barcelona, «Amigos de los Museos», 1945) y *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid, 1947).

¹¹ Véase su colaboración abundante en las revistas técnicas, como «Archivo de Arte Valenciano», «Archivo Español de Arte», etc. De F. P. VERRIÉ es promesa de notables monografías la titulada *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval* (Barcelona, «Archivo histórico de la ciudad», 1942).

¹² *La Inmaculada y el arte español* (Madrid, 1914), en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», y en tirada aparte. La serie sobre *La Anunciación*, a lo largo del año 1920 de «La Lectura Dominical». En el Museo del Prado: *Conferencias de arte cristiano: La Circuncisión*, en «Bol. Soc. de Excurs.»., 1926, *La Virgen coronada en la historia del arte cristiano*, etc.

gráficos en la penuria de colecciones bíblicas, evangélicas y hagiográficas de estampas o de láminas. Todavía más: alguna con epígrafes en nuestra lengua no salió de tórculos españoles; así, la imprenta en Lyon en 1543: Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo hechas y dibujadas por un muy primo y sotil artífice, nada menos que Hans Holbein. Ayudó a esta circunstancia, sin duda, el privilegio concedido por los reyes a la gran imprenta antuerpiense de Plantino de la exclusiva de los libros de rezo y misales para España y para las Indias, que fomentó allá en Flandes las artes de grabar; según la norma del Imperio español, proteccionista de las peculiaridades de cada uno de sus dominios. Al desmembrarse era ya tarde para cambiar de dirección, y las empresas acometidas resultaron de corta amplitud y no gran lucimiento; véase, por ejemplo, la Colección de cabezas de asuntos devotos sacados de quadros de pintores célebres, que el grabador José Gómez de Navia inició en 1795, y no pasó del primer cuaderno de 24 estampas. Menciónanse estas excepciones no como únicas, sí como características. Modernamente, y de otra índole, se ha sacado a luz una serie de ciento cincuenta pinturas italianas de fines del siglo XVII con otros tantos pasajes de la vida del Redentor, que llenan una sala del palacio real de Riofrío. Las reproducciones, en color, van docta y piadosamente comentadas por el padre Carmelo Ballester, obispo entonces de León y hoy de Vitoria; el lujoso volumen fué publicado por Espasa-Calpe en 1943 con el título: Jesucristo.

Mídase por lo expuesto cuán parva es la cosecha española en campo tan cultivado en muchos países.

Tan cultivado y de tan provechoso fruto para el artista, para el historiador del arte, para el arqueólogo, para el devoto y aun para todo hombre culto; porque el interés suscitado por la iconografía sagrada trasciende de esferas limitadas, si bien sean tan amplias como las del arte y la devoción, para entrar en la que abarca a los de cualesquier oficio y creencia.

¿Qué no significará, por tanto, la iconografía sagrada para el católico? Son las imágenes para él vehículos mediante los cuales asciende a la contemplación de los misterios y de los dogmas.

Según es bien sabido, el arte cristiano no encontró su camino desembarazado de obstáculos. Nacida nuestra religión dentro del judaísmo, que repugnaba la representación por figuras, y difundida en el seno del mundo grecorromano, que, por impulso y afición genuinos, practicaba

las artes plásticas, «la polémica de las imágenes» hubo de estallar pronto y con violencia.

Clemente de Alejandría truená contra todo lo iconístico¹³. Orígenes se muestra inclinado a juzgar inútil y perjudicial la profesión artística¹⁴. Eusebio, en su Historia eclesiástica, argumenta que no cabe hacer la imagen de Dios ni puede ser figurado valiéndose de la imagen de un hombre¹⁵...

Hacia el año 300, el canon 36 del concilio de Ilíberis (Granada), muchas veces aludido y pocas transcrito literalmente, de haber logrado obediencia general, hubiera descaminado el arte cristiano:

«Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur»¹⁶.

El horror a la idolatría obligaba a que la cautela revistiese, en casos, formas exageradas. Sólo refiriéndose a ellas y a los siglos primeros de la Era pueden admitirse las afirmaciones del sapientísimo benedictino francés dom Leclercq:

«El arte cristiano debe poco a la Iglesia; apenas el ser tolerado. Porque se deslizó dentro de ella como intruso, y tan exiguo y modesto, que se tardó tiempo en advertir que existía y que quería vivir; cuando se comprendió su ambición, era demasiado tarde para combatirlo y debilitarlo»¹⁷.

Contra las opiniones de varios Padres de la Iglesia, y pese a cánones como el que se copió, el mundo grecorromano, siempre ávido de formas tangibles, infundió en el arte cristiano naciente afán por lo figurativo. Ya en el siglo VI, Leoncio, obispo de Neápolis, en Chipre, escribe que «las imágenes son libros siempre abiertos»¹⁸; y en la misma centuria afirma San Gregorio Magno: «La pintura debe ser la principal cultura de la muchedumbre»¹⁹.

Después, si en Bizancio se llega, temporalmente, a la «iconoclastia», en Occidente, desde el siglo III, no se quie-

¹³ *Dictionnaire d'Archeologie chretienne*, dirigido por dom Cabrol. Obra de consulta continua para la elaboración del presente estudio. Comenzó su publicación en 1907. El pasaje de Clemente de Alejandría, t. 7, 1.^a p., art. *Christ.*, por dom Leclercq.

¹⁴ *Dict.*, t. 7, 1.^a p., col. 15, en su tratado *Contra Celsum*.

¹⁵ T. 1, 7.^a p., col. 18: citado en *Dict.*, t. 7, 1.^a p., col. 182.

¹⁶ *Dict.*, t. 7, 1. col., 214-5. Advierte dom Leclercq que durante todo el siglo IV se entendía este canon, no como prohibitivo del culto de las imágenes, sino sólo de que se colocasen «au-dessus du sol, où elles auraient été exposées à être profanées et détruites par les persecuteurs»; explicación absurda; más probable parece que fuese una disposición disciplinaria, no rigidamente obedecida.

¹⁷ *Dict.*, t. 7, 1.^a p., col. 182.

¹⁸ *Dict.*, l. c.

¹⁹ *Dict.*

bra la línea del arte de las imágenes hasta los días tristes de la Reforma, y aun no fué proscrito del todo en las más de las sectas protestantes.

La Iglesia aceptó el arte como instrumento eficazísimo de propaganda y de edificación. Así lo comprendieron, finalmente, los Padres del concilio de Trento, que formularon este precepto clarísimo:

«Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ellos; además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes por los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos» ²⁰.

Si de considerar el aspecto piadoso se pasa al del conocimiento del arte español, impónese también, por útil y conveniente, el estudio propuesto. Los cambios en la plástica de los temas sagrados revelan el juego de los influjos estilísticos y de las realizaciones; descubren inspiraciones literarias, directas o mediatas, y se acompasan con el mudar de la sensibilidad, al propio tiempo que colaboran en sus mudanzas; corrientes mutuas que, si fueran bien conocidas, suministrarían claves preciosas para comprender mejor nuestro pasado.

Del desenvolvimiento gráfico de un pasaje de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María o de los santos pueden deducirse consecuencias aprovechables en estudios muy alejados de los iconográficos.

Después de lo que va dicho, fuera ocioso subrayar el alcance de la serie de publicaciones que ahora se emprende.

Su título general: LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA, declara que no habrá de limitarse al estudio de las obras de pintura y escultura producidas en la Península, ensanchándose al de las que, por conservarse o por haber permanecido en nuestra Patria, ejercieron, o pudieron ejercer, influencia sobre las manifestaciones de la religiosidad nacional o, generalizada, sobre la sensibili-

²⁰ El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala... Segunda edición. Con privilegio. En Madrid, en la Imprenta Real, 1785. Página 472. «Sesión XXV... Principiada el día 3 y acabada el 4 de diciembre del año de 1563». Página 474: «De la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes»; el texto copiado, en la p. 477.

dad española. ¿Comprenderíase al divino Morales sin conocer las tablas flamencas e italianas que contempló en Extremadura, en Sevilla, quizá en Portugal?

Hoy, que, contra lo asegurado en el siglo XVIII, se comprueba que pocos artistas españoles visitaron Italia y casi ninguno Flandes, la valoración de las obras de arte importadas exige capítulos dentro de la historia del arte hispánico.

Comprende este volumen los temas del NACIMIENTO Y LA INFANCIA DE CRISTO; no incluye, por consiguiente, la Anunciación—que entrará en otro tomo—, y se cierra con la Disputa en el Templo con los doctores.

Escasísimo rastro gráfico han dejado los preliminares de la Natividad; asimismo, son contados los ejemplos de la vida de la Sagrada Familia en el hogar de Nazaret. En cambio, sobre los pasajes intermedios, la abundancia es enorme, aunque desigual; innumerables las representaciones del Nacimiento y de la Adoración de los Magos; muchas menos, y equiparables entre sí, las de la Circuncisión y la Purificación; todavía más infrecuentes los de la Huída a Egipto y la Disputa con los doctores; proporcionalidad aleccionadora y que conviene anticipar.

A modo de esquema gráfico de la tarea, remito al lector a las dos primeras láminas; reproducen dos tímpanos esculpidos en el siglo XIII, a saber, el de la puerta que da ingreso a la nave del Evangelio en el hastial de la catedral de León (lám. 1) y el de la puerta del Reloj de la catedral de Toledo (lám. 2); aquél, de mediados de la centuria; el segundo, de hacia 1280, es el más rico en temas del nacimiento y la infancia del Salvador entre los españoles.

La contemplación de estos o de otros ciclos iconísticos nos suministra el programa que debemos desarrollar. Con cumplirlo se satisfará una deuda de nuestra bibliografía y se proporcionará provecho a muchos. Portadas, vidrieras y retablos sirvieron antes de la invención de la imprenta como «textos» parleros y claros para los fieles. Por desgracia, la utilidad de la letra de molde se olvida, al caso, y no se explican debidamente figuras y pasajes evangélicos; triste es declararlo: abundan las personas piadosas que ignoran el significado de pinturas y esculturas devotas, con frecuencia textos no legibles para ellas.

El sistema adoptado en el presente volumen y en el que habrá de seguir: Cristo en el Evangelio antes de la Pasión, consiste en dar tras los textos sagrados o literarios, inspiradores de la representación del pasaje analizado de la vida de Jesús, los ejemplos más

expresivos del desarrollo del tema, atendiendo a las particularidades iconográficas tanto como a la belleza artística y a su transcendencia. Dentro del estudio de cada tema se obedece al orden cronológico, con el fin de que quede trazado el desenvolvimiento gradual.

Parcos los evangelistas al narrar cuantos sucesos antecedieron a la predicación de Nuestro Señor Jesucristo, sólo San Mateo y San Lucas—en especial éste—consignaron los ocurridos entre la Anunciación y el comienzo de la vida oculta del Salvador. Sus escritos son los únicos manantiales de agua pura, mas no las fuentes exclusivas de las representaciones figuradas.

Los cristianos, ansiosos por colmar los silencios del relato sagrado, hubieron de suplirlos con adiciones, bien porque entonces se conservasen más textos fidedignos, bien por permanecer viva la tradición oral, bien por amenizarlos con invenciones piadosas, incluso para buscar apoyo a desvíos dogmáticos. Afluentes tan diversos hinchieron los recipientes, casi siempre deformes, de los Evangelios apócrifos; pero sus linfas más claras alimentaron también los tratados, las epístolas y los sermones de los Padres de la Iglesia.

Por eso, de los santos Evangelios, de los apócrifos y de la literatura patristica salieron las representaciones pictóricas y escultóricas del cristianismo primitivo, y, por consiguiente, con las naturales modificaciones, aunque ninguna esencial, en el correr de los siglos, del arte que pronto contará dos milenios.

Excepto los Evangelios auténticos, o sinópticos, leídos universalmente, los demás textos inspiradores lograron difusión desigual, más o menos localizada; por lo que fuera ocasionado a confusiones aducirlos cuando no se trate de testimonios concluyentes de su influjo. El que no se alegue alguno indica que no se ha logrado dar con prueba gráfica suscitada por su lectura.

Por de contado, el papel de los Evangelios apócrifos en España no fué directo ni considerable; artistas y literatos atuvieron casi siempre a los canónicos, si con detrimento de la fantasía, con ganancia para la pureza de la fe.

Juega esta tendencia con la escasez de vidas de Cristo españolas y con el carácter de las que aquí se publicaron; de los siglos XIV al XVII no conozco más de seis: las del franciscano Francisco Eximenis y del cartujano, llamado Landolfo de Sajonia, muy leída ésta y reimpresa; El llibre anomenat Vita Christi, que escribió sor Isabel de Aragón, o de Villena, hija del célebre y desastrado don Enrique, en la que introdujo abundante materia no-

velesca, sin que falten discursos y diálogos. Las tres restantes son tardías y posteriores al concilio tridentino, lo que vale tanto como decir ceñidas, salvo algún rasgo tradicional, al relato sagrado.

En 1596 salió *La Vida de Christo, Señor nuestro*, del agustino fray Cristóbal de Fonseca, cuyos dos volúmenes, en 4.º mayor, suman no menos de dos mil páginas; libro digresivo y sermoneador, desigual en el estilo—esmaltado de dichos sabrosos y de amenidades el fárrago de su erudición patristica—. Para confirmar lo dicho, baste indicar que, en las cincuenta páginas de irrestañable prosa consagradas a la Epifanía, no más de una vez nombra a los Magos, porque no constan nombres ni número en el Evangelio.

Tres años después de la profusa obra del padre Fonseca, publicase la *Vida y misterios de Cristo*, que el padre Pedro de Rivadeneyra, de la Compañía de Jesús, puso al frente de su *Flos Sanctorum* (1599-1601); escrita con elegante brevedad—la reedición del padre Mir (Madrid, 1878) es un tomito en 8.º que no llega a las 400 páginas—; no preciso consignar cuán fielmente se ajusta al Evangelio.

En 1647, otro agustino, que era limeño, fray Fernando de Valverde, imprimió allá su *Vida de Jesuchristo nuestro Señor Dios*, reeditándose en Madrid en 1669, 1687 y 1754. Bástanle dieciocho páginas en 4.º menor para narrar el nacimiento y la infancia de Jesús, prueba de sobriedad, sorprendente en su época.

La reseña que precede nos persuade de que la literatura devota entre nosotros apenas bebió en fuentes distintas de la límpida del Evangelio para instruirse sobre la persona y hechos del Redentor. Mayor libertad habremos de observar en los artistas; por más que con los textos de la Sagrada Escritura y con escasas incursiones por la selva de los apócrifos, raras serán las representaciones que queden inexplicadas.

Se citarán los pasajes evangélicos por la versión que de ellos hace fray Luis de Granada en cabeza de sus Trece sermones, dedicados a las fiestas de la Natividad, la Circuncisión, etc.²¹ Con ello se paladea su prosa y, a la vez, se acerca el lector a los siglos en que florecieron los más de los artistas cuyas obras se reproducen para ilustrar este libro, si no fuera más exacto decir para formarlo.

En los versículos no traducidos por el maestro Grana-

²¹ Trece sermones del P. M. fray Luis de Granada, en el t. 11 de la Biblioteca de Autores Españoles.

da, y para la concordancia y anotación, se aprovecha la obra del eximio cardenal Gomá *Los santos Evangelios* ²².

Para los apócrifos se utiliza la edición de E. González Blanco ²³, estimable por el número de textos acopiados y por el aparato bibliográfico; reprobable por las teorías ajenas y propias—irreverentes muchas, heréticas no pocas—, confusa, prolija y con escaso discernimiento desarrolladas.

Para cabo de estos preliminares, ha de declararse que cuanto se contiene en las páginas de este volumen queda sometido a la autoridad suprema de la Iglesia católica.

²² *Los santos Evangelios. Vida y doctrina de N. S. Jesucristo según los Evangelios concordados, con gráficos, notas explicativas e índices, por el Emmo. Sr. Dr. D. Isidro Gomá y Tomás...* Barcelona, editorial Casulleras, 1943.

²³ *Los Evangelios apócrifos. Traducción, introducción crítica y notas de Edmundo González-Blanco.* Madrid, librería Bergua, s. a. Número 35 de la «Biblioteca de Bolsillo», tres vols.

P A R T E I

EL NACIMIENTO DE CRISTO

Para estudiar la iconografía de la Natividad, como la de los demás pasajes de la historia evangélica, se hace preciso ordenar el material allegado atendiendo a la sucesión de los episodios. Se advertirá que, dada la índole de esta monografía, cuantos ejemplos se aducen, si no figuran entre las ilustraciones, en las notas se da referencia del lugar en que pueden verse reproducidos.

El esquema del desarrollo del tema es sencillo. Ocioso resulta prevenir que tanto la Anunciación y Encarnación del Señor como la Visitación salen fuera del presente cometido, y en otros volúmenes de la serie habrán de tener cabida. En cambio, hállanla en éste los precedentes inmediatos del nacimiento; alguno, como, por ejemplo, el *Sueño de San José*, aunque corresponda especialmente a la iconografía del santo Patriarca, no puede excluirse de los sucesos previos a la Natividad.

Queda, pues, esta primera parte dividida en los capítulos que a continuación se enumeran:

- I. *Hechos anteriores al nacimiento.*
- II. *El nacimiento.*
- III. *Adoración de Jesús por la Virgen y San José.*
- IV. *Adoración por los ángeles y anuncio a los pastores.*
- V. *Adoración de los pastores.*

Según pronto habrá de comprobarse, en las representaciones plásticas del misterio, a menudo no cabe la distinción neta que el esquema delimita, por figurarse como simultáneas las adoraciones que se supone fueron sucesivas.

Por eso, en ocasiones, las referencias a las láminas van salteadas, pues se ha procurado seriarlas de manera que, con independencia del texto, esclarezcan cronológicamente los temas: ello se advertirá con frecuencia en los apartados IV y V.

I. HECHOS ANTERIORES AL NACIMIENTO

Se ha de partir, según se indicó, del regreso de María a Nazaret después de la estancia en casa de su prima Santa Isabel, la madre del Bautista. «Permaneció con ella —escribe San Lucas¹— como tres meses, y se volvió a su casa.»

En el claustro de la catedral de León se encuentra una muy rara representación que entre las previas a la Natividad ha de señalarse en primer lugar. Debo su conocimiento y la fotografía que se reproduce al maestro Gómez-Moreno. María muestra al Padre Eterno—figurado con nimbo crucífero, no por extraño menos definidor—al Hijo que lleva en sus entrañas. En siglos posteriores, la Virgen de la Expectación, de la Esperanza o de la O hubo de pintarse y esculpirse en forma análoga, generalmente con Jesús aureolado por rayos; mas no conozco caso de escena cual la leonesa (lám. 3).

Tras la copiada frase de San Lucas, coloca el cardinal Gomá lo que refiere San Mateo:

«Siendo María desposada con José, antes que viviesen juntos, fué hallada que había concebido del Espíritu Santo. Mas José, su esposo, como era justo y no quería infamarla, quiso dejarla secretamente»².

Un poeta español merecedor de mayor fama, el maestro José de Valdivielso, en su *Vida, excelencias y muerte de... San Joseph*³, acertó a pintar la congoja del Santo, desconocedor del misterio de la Encarnación, cuando advirtió:

Más corto el limpio y virginal vestido

¹ Cap. 1, v. 56; *Los santos Evangelios*, p. 43.

² Cap. 1, vv., 18-19; ed. cit., p. 46.

³ *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca y esposo de Nuestra Señora San Joseph* (Barcelona, 1607), Bib. de la Real Academia de la Historia. La primera edición es de 1604. Versos del canto XIII: Del camino hasta llegar a Bethlem, fol. 170 y siguientes.

y demás señales:

El noble esposo, como varón justo,
reparó alguna vez, sin hacer caso;
y otras, con más cuidado y menos gusto,
lo miró triste, aunque también de paso;
hasta que ya, con repentino susto,
el alma se turbó, suspendió el paso;
la sangre huyó de las heladas venas,
de pálida tristeza y temor llenas.

... ..

Siente el efecto, aunque la causa ignora,
y a solas gime y a escondidas llora.

Sigue en el poema un larguísimo monólogo, en que expone sus perplejidades el santo Patriarca, y en el que llega a la decisión:

Ausentaréme de mi bella amada,
iré sin alma, pues la di a mi esposa.

... ..

La Virgen soberana, que repara
en el cuidado del confuso esposo...

... ..

Su pena siente y sosegar quisiera
del mar revuelto la borrasca fiera.

mas

¡Quién del secreto al cielo reservado
decir pudiera la verdad desnuda!

La descripción que hace Valdivielso del sueño de San José se ajusta a los datos gráficos, según se verificará; la actitud

Y luego, con la mano en la mejilla,

es la consagrada durante siglos en la pintura y la escultura.

Durmiendo el Santo con sus ansias lucha.

El pasaje, humano, previo a la despedida, arduo para ser representado, se trató pocas veces en el arte cristiano; sin embargo, hay algunos ejemplos en la pintura del siglo XV en España.

En el banco del retablo de Santa Catalina, de la ca-

tedral de Tudela, pintado por Juan de Levi (1402-7) ⁴, la escena tiene cierta intensidad dramática: la Virgen esquiva el ademán con que San José acentúa sus palabras.

Muy superior en concepción y en factura es la tabla que pertenece al retablo de San Esteban de Bañolas (Gerona), que se clasifica como de la escuela de Bernardo Martorell (trabajaba entre 1427 y 1452) ⁵. San José, figurado como muy anciano, con mirada reconcentrada, inquiere algo que la Virgen María, con dulcísima actitud, parece rehuir; al fondo se ve un lecho grande.

Sigue San Mateo refiriendo cómo, «mientras [San José] pensaba en ello, he aquí que un ángel del Señor se le apareció en sueños, diciendo: José, hijo de David, no temas recibir a María, tu mujer, porque lo que en ella ha nacido viene del Espíritu Santo» ⁶.

Abundan las representaciones pictóricas de este episodio, que suele denominarse *El sueño de San José*.

Se encuentra en uno de los ciclos más completos que hay en España inspirados por la historia evangélica, y que, por consiguiente, habrá de aprovecharse a menudo: el retablo de la catedral vieja de Salamanca, pintado al mediar el siglo XV por el toscano Dello da Niccolo, llamado en Castilla Nicolás Florentino ⁷. Es un cuadro lleno de encanto. En el pórtico de la casa de Nazaret, la Virgen María, acompañada por cuatro mujeres que hilan y devanan, está sentada leyendo un libro; fuera, arrebujaado y acodado, oye en sueños San José al ángel que le sosiega con el anuncio divino. Contrasta la suntuosidad de la arquitectura con la pobreza de los santos esposos.

En estas representaciones españolas de pasajes difíciles muéstrase ya aquella gravedad y aquella emoción que habían de ser cualidades de nuestro arte religioso en los grandes siglos.

El asunto debió de interesar muy poco a los pintores de los siglos siguientes; únicamente del XVIII pueden anotarse dos representaciones valiosas: una de Mengs y otra de Goya.

El pintor académico ejecutó el tema hasta cinco ve-

⁴ CH. R. POST. *A history of spanish Painting* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1930). Esta obra importantísima, en publicación, cuida con primor cuanto atañe a la iconografía sagrada. Reproduce la tabla de Tudela (3, p. 188, fig. 325).

⁵ Post, 4, p. 632, fig. 293.

⁶ Ed. cit., pp. 46-7.

⁷ M. GÓMEZ-MORENO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El retablo de la catedral de Salamanca* (1928), tabla 5, lám. 11.

ces: tres del cuadro, que pintó para Dresde, y sus dos bocetos, y las otras dos del cuadro del Museo de Viena de 1773 y del cartón preparatorio, que fué propiedad del duque de Alba, hecho sólo de claroscuro y magistralmente. Reducíase a dos figuras, y no completas⁸ (lám. 4); desapareció en 1936.

El cuadro de Goya, obra juvenil, pintada para el palacio zaragozano de Sobradiel, es de esas pinturas del maestro que dan la razón a quienes le niegan dotes de cultivador del arte religioso; por dicha, en tantas otras acertó a poner gravedad, hondura y fuego, que la opinión corriente se rectifica sin tropiezos. Porque así sucede con otros lienzos de esta decoración, no es aventurado suponer que *El sueño* y congoja del santo Patriarca esté también inspirado directamente en un grabado o en una pintura francesa o italiana, y se resienta por ello la obra del aragonés de la falta de espontaneidad y de sentimiento sincero⁹ (lám. 5).

Otros de los episodios que precedieron al nacimiento, no desprovisto de calidades plásticas, han sido figurados muy pocas veces. Por ejemplo, el viaje de María y José a Belén; sólo lo encuentro en una miniatura del *Misal menor* de San Cugat del Vallés, de la segunda mitad del siglo XIV¹⁰. Cabalga la Virgen en un asno, y su santo esposo la sigue a pie; a la derecha vese la puerta almenada de la ciudad de David. Ninguna representación española puedo aducir del pasaje emocionante de las fatigas sufridas en la busca de alojamiento en Belén, repleto de forasteros.

Ellas inspiraron al maestro Valdivielso varias octavas de su poema, que parecen vistas, y quizá lo fueron, en alguna tabla flamenca o alemana del siglo XVI.

Miran los cobertizos y portales,
hechos nidos de gente forastera,
que con gritos y voces desiguales
defensa buscan a la helada fiera.
Ven ante algunas puertas principales
que arde gozosa la encendida hoguera,
coronada de ociosa y pobre gente
que descansa de dar diente con diente.

⁸ [F. J. SÁNCHEZ CANTÓN] *Antón Rafael Mengs* (Madrid, 1931).

⁹ Véase mi estudio en «Revista de Ideas Estéticas» (1946), *Las pinturas religiosas de Goya*.

¹⁰ S. SANPERE Y MIQUEL, *La pintura mig-aval catalana: Els trecentistes* (Barcelona. Babra, s. a.), t. 1, p. 73, fig. 16.

Salen de la ciudad, ven los mesones,
de la gente que hospedan incapaces.
Ven en el campo armados pabellones
con el color que se demanda paces.
Ven hechos de los carros tendejones,
formadas chozas de los secos haces.
Ven que arde el heno, que la paja humea,
que llora el que la enciende y se recrea ¹¹.

Dijérase que el poeta tiene delante, o recuerda con precisión, el cuadro de Brueghel *el Viejo El censo de Belén*, del Museo de Bruselas, que no tuvo eco en nuestra pintura ¹².

Con frecuencia se ocurre análoga observación; la riqueza prodigiosa de la iconografía cristiana dista, sin embargo, de haber agotado los motivos de inspiración; el manejo de cualquier repertorio demuestra cuántos pasajes de la historia evangélica permanecen punto menos que intactos por parte de la técnica escultórica o pictórica.

II. EL NACIMIENTO

San Lucas suministra el relato auténtico, que es necesario conocer para avanzar en nuestro camino. Léese en la versión del padre Granada:

«En aquel tiempo se publicó un edicto de César Augusto, en el cual se mandaba que se encabezase todo el mundo. Este primer encabezamiento fué hecho por Ciriño, presidente de Siria. Mandaba que todos fuesen a su tierra a escribirse y pagar cierta moneda y profesar obediencia al Imperio romano. Pues, conformándose con esta ley, salió Josef de la provincia de Galilea y ciudad de Nazareth a la provincia de Judea y a la ciudad de David, que se llamaba Betlem, porque era de la casa y familia de David, para protestar ¹³ allí con María, esposa suya, que iba preñada. Y acaesció que, estando allí, se cumplieron los días de su parto; y parió a su Hijo primogénito, y envolvióle en pañales y acostóle en un pesebre; porque no había otro lugar en aquel mesón» ¹⁴.

El relato, escueto y sencillo, del evangelista, no podía

¹¹ Canto XIII.

¹² Los tenderetes en los carros, las tiendas de campaña son minucias que parecen argüir un directo enlace de la pintura y el poema.

¹³ Empléase en el sentido de declarar, hacer protestas.

¹⁴ Lug. cit. Nota 21. PRELIMINAR.

satisfacer la imaginación de los fieles; muy pronto comenzó a adornarse con pormenores, ya enternecedores, ya simbólicos, y, fuera de los sucesivos episodios que a seguida refiere San Lucas, y habrán de copiarse, respecto al mismo nacimiento, divergen las representaciones gráficas, declarando que junto al evangélico han terciado otros textos inspiradores.

Si se buscan las muestras más antiguas de cómo se figuró el nacimiento, veremos que Emil Mâle describe el sarcófago del Museo de Letrán, de la primera mitad del siglo IV: la Virgen está sentada en el portal; Jesús, en la cuna, que es de mimbres, con el buey y el asno; obediendo la composición a la llamada «fórmula griega», mientras se adapta a la «siríaca» la ampolla del tesoro de Monza: el Niño, en el pesebre, entre los dos animales; la Virgen, acostada, y San José, sentado, cabizbajo ¹⁵.

Los animales, de los que no habla San Lucas, pero que se incorporan para siempre a las representaciones de la Natividad, se mencionan en el apócrifo llamado *Evangelio del pseudo Mateo* ¹⁶; recuérdanse en las *Homilias* de Orígenes sobre San Lucas, en un sermón de San Gregorio Nacianceno del año 380, en las *Expositiones* de San Ambrosio sobre el mismo evangelista, del año 385 ¹⁷; y se da como origen más cierto de este pormenor la aplicación directa de una profecía de Isaías ¹⁸:

cognovit bos possessorem suum
et asinus praesepe domini sui;

texto al que San Jerónimo y San Gregorio Nacianceno dieron valor literal, y San Ambrosio, simbólico, y que, en buena exégesis vaticina sólo que el Mesías nacerá en un establo. La más antigua representación conocida con fecha cierta es el fragmento de un sarcófago conservado en Letrán, del año 343, en que el Niño está rodeado por los dos animales y pastores y no están presentes la Virgen ni San José.

Son datos del mismo apócrifo: que, habiendo sobrevenido el nacimiento en una gruta, llena de luz por la presencia de María, pasados tres días, trasladó al Niño a un establo. Asimismo, se lee en dicho texto el motivo porque San José está ausente en muchas representaciones; había salido en busca de la matrona, o matronas; también cuenta lo que con ellas ocurrió.

¹⁵ *L'Art religieux du XII^{eme} siècle*, p. 60.

¹⁶ Cap. 14, p. 380.

¹⁷ *Dict.*, 2, 1, col. 966.

¹⁸ Cap. 1, v. 3.

Estas últimas informaciones fueron rechazadas por autores como San Jerónimo, que escribe tajante: «Nulla ibi obstetrix»¹⁹; mas, arrastrándose a lo largo de la Edad Media, llegan a la *Leyenda aurea*. En España lograron éxito muy escaso, aunque las creyese nuestro Prudencio en el siglo IV²⁰. Episodios como el del baño del Niño y la duda, el castigo y el perdón de Salomé, la matrona, no los he visto representados en el arte peninsular. Aunque en el *Misal menor* de San Cugat, citado antes, con referencia también a una escena apenas representada, se figuró a la Virgen sentada, y ante ella, asimismo sentada, a la matrona que le presenta el Niño Jesús, eco, por consiguiente, del relato apócrifo manejado por el iluminador de este códice, excepcional desde el punto de vista iconográfico²¹.

No fué temprana la representación pintada o esculpida del nacimiento en las mismas catacumbas romanas; el único ejemplar, que es el de las de San Sebastián, se fecha en el siglo IV; dentro del que, y algo antes, data el sepulcro de Letrán (343)²². Por la lentitud de la difusión del tema, no sorprende no encontrarlo en España en los sarcófagos ni en los poco numerosos relieves prerrománicos. La más antigua representación española parece ser la miniada en el *Antifonario* de la catedral de León, escrito en 1062, de letra mozárabe. La Virgen, con muy voluminosos vestido y tocado, está sentada a la cabecera del pesebre o, mejor, cuna, pues faltan las bestias; a los pies está erguida, al lado de una silla de tijera, la matrona²³ (lám. 6). Apenas transcurrirían doce años, y no lejos de León, encontramos narrado plásticamente el nacimiento del Señor en forma mucho más completa.

Por la perfección en el dibujo y el rigor en la interpretación no hay en España *Natividad* comparable, antes del siglo XIII, a la repujada en el costado derecho del Arca Santa de Oviedo, maravillosa pieza de platería, ofrecida, según todas las presunciones, por Alfonso VI y su hermana Urraca, en 1075, a la catedral de San Salvador. Vese en ella a la Virgen sentada en un lecho alto y rico, al que no falta cortinaje; con ademán expresivo muestra a Jesús, acostado en el pesebre; tras sus escotaduras, las cabezas

¹⁹ *Contra Helvidium*, citado por BRÉHIER, p. 95. La oposición del gran «cardenal de Belén» a las fábulas sobre la Natividad expresábala en su áspero calificativo «deliramenta apocryphorum».

²⁰ *Dict.*, 1, 2, col. 2562 y ss.

²¹ SANPERE Y MIQUEL, ob. y t. cit's. p. 74, fig. 17.

²² *Dict.*

²³ M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León* (1936), t. 1, p. 155 y ss.; t. 2, láms., fig. 98.

del buey y la mula, y encima, la estrella; a la derecha, sentado, San José, mas no dormido, sino en actitud de conducir al contemplador hacia el Niño, correspondiendo así a la de María, con lo que la escena resulta animada y con unidad, que no rompen los tres arcos bajo los cuales se desenvuelve (lám. 7).

De las dos fórmulas iconográficas referidas, la siríaca apenas se siguió entre nosotros; y creo que no se conoce ejemplo anterior al siglo XII muy avanzado. Un capitel del claustro de San Juan de la Peña figura a María acostada, a San José, dormido con un atadizo en el regazo; los dos animales calientan con su aliento al Niño; a la izquierda, una mujer; será la matrona, a que antes se aludió ²⁴.

Faltan ésta y San José, pero María aparece en el lecho y Jesús en el pesebre, con los animales al lado, en la notabilísima pintura que está sobre la puerta de la iglesia en el llamado panteón de los Reyes, de San Isidoro, de León, conjunto pictórico que se fecha en el reinado de Fernando II (1157-88) ²⁵.

Tras éstas, si bien dentro del siglo XII, vendrá la *Natividad* pintada en el retablo de Sagás, del Museo diocesano de Solsona. La cama en que descansa la Madre de Dios es confortable, está cubierta con una colcha festoneada; la de la cuna es listada; completan la escena la mula y el buey y San José, que oye en sueños el mensaje del ángel ²⁶ (lám. 9).

De hacia 1200 es el antepéndium que de la colección de don Rómulo Bosch pasó al Museo de Barcelona ²⁷: sobre el fondo de estuco labrado se recortan las figuras de María, acostada; San José, sentado y dormido, al que el ángel previene, y, cual si estuviera en pieza contigua, visible a través de un hueco, Jesús en el pesebre, con los dos animales (lám. 8).

La más solemne y simple de estas representaciones es, a mi ver, la pintura en el ábside central de Santa María, de Barbará (provincia de Barcelona): María, reclinada en el lecho, también con la mano izquierda bajo la cabeza, habla con San José, al que señala con la diestra; encima y al lado, Jesús en la cuna, acompañado por la mula y

²⁴ Reproducido en el «Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1930, lám. 12, artículo de L. DE LA TEJERA.

²⁵ M. GÓMEZ-MORENO, cat. cit., León, t. 1, p. 199 y ss. CH. R. POST, 1, p. 176 y ss.

²⁶ W. S. COOK, *The earliest painted panels of Catalonia IV* (1926).

²⁷ CH. R. POST, o. c., 1, p. 270.

el buey. Fecha la pintura don Elías Tormo del siglo XII al XIII ²⁸.

En el dintel de la puerta de la catedral de Ciudad Rodrigo, que es pieza notabilísima de escultura de mediados del siglo XIII (o más bien de entrada su segunda mitad), el escultor, que en otros respectos, por ejemplo el de las representaciones franciscanas, avanza sobre todos los de España, por no decir sobre casi todos los de Europa, narra *la Natividad* con peculiaridades. Ocupa el medio la Virgen María, en lecho vestido con muy amplias y plegadas sábanas y colcha, con pabellón, asimismo abundante en telas, y anudadas sus cortinas a columnas; causa extrañeza que no se figure todavía al Niño Jesús; a la derecha, San José, sentado, se apoya meditabundo en su bastón, y un ángel desenvuelve un rollo para que lo vea una mujer, con un libro en la mano; no parece pueda representar la Anunciación, pero de no serlo, quedaría el pasaje inexplicado. A la izquierda, el *Anuncio a los pastores*, que son dos entre ovejas.

Todavía, tiempo adelante, la fórmula de María en el lecho—olvidada la trascendencia teológica que en siglos pasados tuviera al querer expresar el quebranto del parto—produce algunas obras: en el políptico de San Martín de Sarroca, del Museo de Barcelona, que Gudíol considera del primer cuarto del XIV ²⁹, la Virgen está acostada en tierra y la matrona le aporta alimento o medicina; y en el hermoso retablo aragonés, del Instituto Städel, de Francfort ³⁰, datado por Cook en la primera mitad de la centuria, donde María, por la actitud y lo amplio de los ropajes, parece que evoca la estatua clásica de Ariadna. (lámina 10).

Es singular la disposición, alejada de toda simetría, de *la Natividad* en el exterior del políptico pintado en 1390 para el monasterio de Piedra, que se conserva en la Real Academia de la Historia, y hasta hoy mal publicado. Su carpintería morisca da carácter vigoroso al conjunto. Pictóricamente, la obra es aragonesa, pero fruto

²⁸ E. TORMO Y MONZÓ, *Santa María de Barbará* (Madrid, 1929). Tirada aparte del «Bol. de la Real Academia de la Historia».

²⁹ J. GUDIOL RICART, *Historia de la pintura gótica en Cataluña* (Barcelona. Ediciones selectas, s. a., ¿1944?, fig. 9. Subraya el intento de ambiente de sabor naturalista. En su anterior libro *La pintura gótica a Catalunya* (Barcelona. «Monografies d'Art Hispànic», 1938) creía esta pintura de fines del siglo XIII. Incluso el detalle arquitectónico la lleva al XIV.

³⁰ W. S. COOK, *An early aragonese panel at Frankfurt am Main* (1926). Tirada aparte de «Festschrift zum 60 geburtssag von Paul Clement».

de la influencia de los Serras, los artistas catalanes tan intensamente expresivos (lám. 11).

Figurar a la Virgen en el lecho no podía ser grato a la devoción popular ni a los artistas; y a María, cristal atravesado por el sol, que nada padeció, libre en el trance del tributo humano del dolor, hubieron de representarla colocándola sentada, de pie y, más a menudo, de rodillas adorando a Jesús. Esto quedó como paradigma en el arte cristiano occidental, y con tan profundo arraigo en España, que se debe citar un hecho elocuente. En la puerta del Reloj, de la catedral de Toledo, que hoy se cree del último cuarto del siglo XIII, y en la que se narra la historia evangélica en veinticuatro grupos escultóricos, habíase puesto en el de *la Natividad* a la Virgen acostada (lámina 2), y en el siglo XV, a sus mediados, se modificó, reesculpiéndola de hinojos ³¹.

Tampoco abunda en nuestro arte la Virgen sentada; en el antepéndium de Avia (Museo de Barcelona) así aparece; obra de caracteres muy bizantinos, es, sin embargo, ya del siglo XIII ³².

Más raras en la Edad Media son las ocasiones en que se pinta a María de pie. Hay un ejemplar, más curioso que bello, en el Museo de Vich; su pintor (del siglo XII) debía de poseer hondo sentido de la simetría, y dispuso la escena en arcadas: la Virgen, de pie, en la izquierda; el ángel Gabriel—tiene letrero—, en la derecha, y en la central, con otro arco encima, bajo el que colocó el pesebre, está San José, sentado y dormido, mientras le habla el arcángel ³³.

En muchas representaciones de *la Natividad* que van anotadas, San José está o ausente o dormido. Los artistas o suponen que ha salido en busca de la matrona, o simultanean con el nacimiento el aviso angélico. Matices sutiles y tiernos añadieron algunos pintores del siglo XV; siguiendo modelos de Flandes, hácenle penetrar en el portal o en el establo con una luz; por ejemplo, la hermosa tabla del retablo de Nuestra Señora de Gracia, de la catedral de Avila, en que lleva una vela ³⁴, o la del retablo de Frómista, en que porta un farol ³⁵. El concepto se adel-

³¹ L. VÁZQUEZ DE PARGA, *La puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*, en «Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1929, p. 141 y ss. En Navarra se da algún caso de la Virgen acostada, así en el frontal procedente de Arteta y que de la colección Plandiura pasó al Museo de Barcelona (Post, 2, p. 126).

³² Post, o. c., 1, p. 260.

³³ Post, o. c., 1, p. 235.

³⁴ Post, o. c., 4, 2, p. 349. Existía este retablo en 1496 (TORMO, *Avila*).

³⁵ Fotografía en el fichero del Instituto Diego Velázquez.

gaza y embellece en una pintura de la colección norteamericana de E. D. Levinson: San José, con la vela en la mano, ha caído arrodillado; María tiéndele el Niño, como presentándoselo, y el esposo palpa las piernas del divino Infante³⁶.

Adviértase qué riqueza de motivos y variantes dentro de la interpretación del pasaje inicial, en momentos en que ni los ángeles ni los pastores saben todavía que ha nacido el Mesías, descrito por Lope de Vega con estos inspirados párrafos:

«Estaba el glorioso Infante desnudo en la tierra, tan hermoso, limpio y blanco como los copos de la nieve sobre las alturas de los montes, o las cándidas azucenas en los cogollos de sus verdes hojas...

Comenzóle a envolver [María] con alegre diligencia, primero en los dos paños de hilo, después en los dos de lana; y con una faja le ligó dulcemente el pequeñito cuerpo, cogiéndole con ella los brazos, poderosos a redimir el mundo; atóle también la soberana cabeza por más abrigo... Entró el venerable Joseph y, arrojándose por la tierra, humildemente le adoró...»³⁷.

Fuera tarea inútil, bien que amena, recoger textos españoles confirmatorios de la manera como se concebía en España la Natividad del Señor. Véase el cuadro que traza en su citado poema el maestro Valdivielso:

El lugar es una cueva,

pegada al muro que a un mesón responde.

... ..

Un áspero peñasco está pendiente
encima de unas peñas mal labradas.

... ..

Entra Josef, y su capuz se quita,
abrigando con él su amada prenda.
Al pedernal fogoso solicita
que dé su luz y que la yesca prenda.

... ..

Arde la cera, huye el miedo oscuro;
halla Josef dos mansos animales,
que, aunque rudos, humildes, se arrodillan
y, dándole su establo, se le humillan.

... ..

³⁶ Post, o. c., 7, 1, p. 167. La colección está en Cedershurts, Long Island. Con dudas se atribuye esta tabla y *La Anunciación* compañera, a Jaime Huguet.

³⁷ LOPE DE VEGA, *Los pastores de Belén*. La primera edición es de 1612; utilízase la de «Obras sueltas» (Madrid. Sancha, 1788; tomo 16, p. 239).

Estaba a un lado de la cueva asido
un antiguo pesebre, sustentado
en un sarzo de sauce carbonado
de mimbres y de palmas variado.

Llegóse a él, y vióle enriquecido
de seca paja y heno regalado.
Y, assiando dello cantidad copiosa,
tiende el estrado a su divina Esposa ³⁸.

Invita María a San José que

... descanse de la pena
del camino, del tiempo y del trabajo.

... ..

Que duerma un rato, que brumado viene.

... ..

El obediente esposo no replica.

... ..

Y a un lado pobre del portal se aplica,
haciendo de una piedra cabecera.

Nace el Salvador, y, como adelante se dirá en la versión del maestro Valdivielso, no despierta San José hasta que le oye llorar. También se verá que muchos artistas, con impropiedad manifiesta, retrasan a este sueño la visión y mensaje angélicos tranquilizadores.

III. LA ADORACION DEL NIÑO JESÚS POR MARIA Y JOSE

Agradecerá el lector que prosiga la copia de la prosa de Lope: «Entonces... pusieron con grande reverencia al Niño benditísimo sobre las pajas del pesebre, entre aquellos dos animales, y, de rodillas, comenzaron a contemplarle, hablarle y darle mil amorosos parabienes de su venida al mundo» ³⁹.

Fué esta adoración de sus padres la primera recibida por Nuestro Señor Jesucristo; por eso, el arte, casi constantemente desde el siglo XIII, puso arrodillados ante el Niño a María y a José; actitud que tenía precedentes contados, pero muy antiguos ⁴⁰.

³⁸ Poema citado, canto 14.

³⁹ Obra y lug. cit.

⁴⁰ Aduce BRÉHIER (o. c., p. 356) el medallón de asta de Akhmin-Panopolis (Egipto) de comienzos del siglo VI.

Claro está que la sobriedad de la escena íntima redujo el número de sus representaciones, pues ya se señaló cómo los artistas gustan del adorno; por ello, apenas hay que añadir que se da esta adoración con menos rareza en obras escultóricas que de pintura. Ejemplar de ésta es una tabla del retablo del Sacramento, en la ermita de San Bartolomé, de Villahermosa (Castellón), pintada quizá por un Guillermo Ferrer, del círculo de Pedro Serra ⁴¹. Y, con un salto de siglos, recordaré que el texto de Lope se ajusta en mucha parte al bellissimo cuadro de Federico Barrocci, del Museo del Prado; compruébese cómo está vestido y abrigado el Niño, aunque San José haya suspendido su contemplación para abrir la puerta ⁴² (lám. 75).

Enumerar los grupos esculpidos, versiones de la adoración primera, sería prolijo. En un relieve gótico de Sotopalacios (Burgos) acompaña a los padres, de rodillas también, la matrona ⁴³. Como en una tabla de Mateo Ortoneda, comienzos del XV, de la catedral de Tarragona ⁴⁴ (lámina 12). Compuesta la escena con perfecto equilibrio aparece en el centro del cuerpo bajo del gran retablo de la catedral de Sevilla, esculpida por maestre Dancart (1482-97) ⁴⁵; y Felipe de Borgoña o un discípulo, en la sillería de coro de la catedral de Burgos (1507-12), interpretaron el pasaje magistralmente ⁴⁶, pese a que la concentración exigida por el tema chocaba con la galanura que pedía el gusto del tiempo.

La obra maestra española en la interpretación de este pasaje es el grupo del más grande escultor castellano, Alonso Berruguete, en el retablo que en 1526 labró para el monasterio de jerónimos de la Mejorada, que después estuvo en San Andrés, de Olmedo, y desde 1933 luce en la capilla del Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hoy Museo Nacional de Escultura. La lozana alegría del Niño, la belleza de la Virgen, la nobleza del santo Patriarca, sumadas al realismo de los animales, hacen de

⁴¹ POST, o. c., t. 3, p. 127.

⁴² Cuadro muy bello; adquisición de Carlos IV; tal vez iconográficamente encaja mejor dentro del ciclo de «La adoración de los pastores».

⁴³ G. WEISE, *Spanischen Plastik aus Sieben Jahrhunderten* (Tübinga-Reutlingen), 3, p. 4.

⁴⁴ Fotografía del Instituto Amatller de Arte hispánico (Barcelona). La mujer arrodillada tiene nimbo; supongo que de ser la matrona, llamada Salomé por los Apócrifos, creeriase la mujer del Zebedeo y, por consiguiente, madre de los Apóstoles Santiago el Mayor, San Andrés y San Juan.

⁴⁵ E. TORMO, *La Inmaculada y el arte español* («Bol. Soc. Española Excurs.», 1914).

⁴⁶ E. TORMO, *Algo más sobre Vigarni* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1914), p. 275 y ss.

este alto relieve una joya de la plástica renacentista ⁴⁷ (lámina 13).

También vallisoletano es el hermoso tablero con la misma escena de la sillería del monasterio de San Benito, de Valladolid, conservada en el mentado Museo; conjunto notable, en el que, bajo la dirección de Andrés de San Juan, o de Nájera, trabajó un taller numeroso de escultores. Llama la atención en este relieve la expresiva fisonomía de San José, al que embargan el asombro y el cariño ⁴⁸. La escena de la sillería, instalada en 1529, se relaciona con la del coro burgalés que antes se citó.

La pintura moderna, entendiendo por tal la que concede a la luz valor esencial y que inicia la escuela veneciana del siglo XVI, cultivó el tema de esta adoración íntima. Véase el admirable «tondo» pintado por el Greco para adorno de la capilla mayor de la iglesia del hospital de Illescas (1603-4). La Virgen, muy bella, muestra el Niño, destapando su cuerpo, a San José, que, deslumbrado, lo contempla; en la parte inferior irrumpe violentamente el testuz vigoroso del buey.

En el arte del siglo siguiente hay, asimismo, varios ejemplos españoles de este primer e íntimo homenaje al Hijo de Dios. Los aducidos son suficientes para muestra del desempeño artístico del pasaje, lleno de encanto familiar.

Antes de que la algazara de ángeles, pastores y Magos con su séquito llene el ámbito en donde vino al mundo el que había de redimirlo, conviene tratar someramente de algunos particulares.

Se tendrá presente que San Lucas escribe que, nacido Jesús, su Santísima Madre «envolvióle en pañales y acostóle en un pesebre, porque no había otro lugar en aquel mesón». En cambio, el pseudo Mateo dice que, habiendo nacido Jesús en una gruta, sólo tres días después fué trasladado al establo. No se enfrentan las dos versiones para un cotejo, absurdo dado el carácter sagrado del Evangelio, pero sí porque los artistas han seguido, a veces, el relato apócrifo y difieren cuanto es posible los elementos gráficos manejados; desde la extrema pobreza constructiva en el cobertizo hasta la suntuosidad de mármoles y jaspes labrados; bien que suelen coincidir en situar la escena en estancia abierta; y, si el edificio de que forma

⁴⁷ Reproducido con frecuencia; por ejemplo, por WEISE, o. c., 3, página 404.

⁴⁸ C. CANDEIRA, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* (Valladolid, 1945), p. 68 y ss.

parte es rico, sus muros y apoyos se figuran arruinados, en particular desde la segunda mitad del siglo XV.

Impugna esta costumbre nuestro iconólogo el padre Interián de Ayala, con razones no mal trabadas y candorosas:

«El lugar vulgarmente se describe en la forma de un pequeño atrio de una casita medio arruinada, cuyo techo, mal envigado o no bien defendido con pajas, sostienen dos postes de piedra o de madera medio carcomida. Se ha introducido esto tanto, en especial entre nosotros, que comúnmente en nuestro idioma se llama este lugar *el portal* o *el atrio de Belén*. Y aunque no tiene duda ser ésta una cosa pía..., si se examina el hecho con más atención, veremos que no es del todo verdad... Nació en un establo de la ciudad de Belén, el que no estaba fabricado de intento, ni como arruinado por la injuria de los tiempos, sino que era una cierta cueva, o roca cavada, que servía de cuadra a los pasajeros y viajeros... Son muy frecuentes estos lugares, que llaman *caravanseras*»⁴⁹. Repite, pues, el mercedario, lo dicho por el maestro Valdivielso.

Otro pormenor, si es que en tan trascendental representación puede haberlos, es el del pesebre. Hacia el año 150 San Justino habla de él; Orígenes, en el siglo III, dice que se mostraba en la gruta de Belén; San Jerónimo escribe que lo prefería cuando era de barro (como si se hubiese vaciado), que verlo recubierto de plata. Los cinco trozos de madera de sicomoro venerados en la basílica romana de Santa María la Mayor no se mencionan hasta 1100, y para el benedictino dom Leclercq «sont assez mal authentiques»⁵⁰.

Con respecto al edificio, varían también los artistas en la forma y materia del pesebre: madera, mimbres, piedra, adobes... En casos, el pesebre adopta las líneas de una cuna, complaciéndose en hacerla mullida y primorosa por juego de la fantasía devota.

En relieves y pinturas se han visto (y en muchos más habrá de verse) al Niño en el suelo, antes de ser colocado en el pesebre; a veces encima de un lienzo y, casi siempre, desnudo. Considera esto el padre Interián «error intolerable..., porque, sobre no decir bien con la piedad de una madre tan cuidadosa, en una región y estación de tiempo que, aunque no era excesivamente fría, lo era bastante..., este modo de pintar es expresamente contrario al Evangelio...»⁵¹.

⁴⁹ INTERIÁN DE AYALA, o. c., 1, pp. 177 y 180.

⁵⁰ *Dictionnaire* de dom Cabrol.

⁵¹ INTERIÁN DE AYALA, o. c., 1, p. 182.

El mismo sentimiento que al buen mercedario había inspirado a Lope de Vega, según vimos, en *Los pastores de Belén*.

IV. EL ANUNCIO A LOS PASTORES Y LA ADORACION DE LOS ANGELES

Simultáneo en muchas representaciones plásticas con la adoración del divino Infante por María y José es que, en el fondo del relieve o de la pintura, se figure el pasaje, que el Evangelio de San Lucas, en la traducción de fray Luis de Granada, describe así:

«Había en aquella región unos pastores, que a la sazón estaban velando y guardaban las vigiliás de la noche sobre su ganado; y el ángel del Señor vino a ellos y la claridad del Señor los rodeó, y temieron con gran temor, y díjoles el ángel: «No queráis temer; mirad que os denuncio unas nuevas de grande alegría, que será para todo el pueblo: que es nacido hoy un salvador, que es Cristo nuestro Señor, en la ciudad de David. Y esta señal os doy: que hallaréis al Niño envuelto en pañales y puesto en el pesebre. Y luego a deshora se juntó con el ángel una muchedumbre del ejército celestial, que alababan a Dios y decían: *¡Gloria sea a Dios en las alturas y paz a los hombres de buena voluntad!*»⁵².

Obsérvese la extensión dada por el evangelista al referir el anuncio del nacimiento de Jesús a los pastores y no sorprenderá que los artistas concedan al hecho lugar en las más de las representaciones de la Natividad; ni tampoco que los Apócrifos no hayan tenido que añadir pormenores; el único, que se encuentra en el del pseudo Mateo, agrega el dato, aceptado por casi toda la Edad Media, de que «una gran estrella brillaba encima de la gruta, de la tarde a la mañana, y nunca, desde el principio del mundo, se había visto una tan grande»⁵³. Con alguna frecuencia, en la pintura medieval, la estrella tiene en medio la cara de un ángel; así en la tabla de Ortoneda que antes se citó (lám. 12).

En la iconografía del siglo xv y en la posterior tiene transcendencia una adición al relato evangélico, que ignoro de qué fuentes proceda; pero es verosímil y poética: la adoración de los ángeles.

⁵² Ed. c.

⁵³ Ed. c.

Entre lo dicho por San Lucas: «Y como los ángeles se apartaron dellos [de los pastores] y se fueron al cielo...», y lo que se lee en las *Meditationes vitae Christi* (que se atribuían a San Buenaventura y hoy se creen de un franciscano italiano del siglo XIII llamado Joannes de Caulibus): «Los ángeles del cielo vinieron a arrodillarse ante el recién nacido», fuéronse tras esta versión los poetas y los artistas, conocedores certeros del efecto conseguible sobre los espíritus devotos ⁵⁴.

Si Lucas Fernández, en los albores de nuestro teatro, habla de que

Hoy las altas jerarquías:
potestades, querubines,
principados, serafines,
se gozan con melodías ⁵⁵.

y el maestro José de Valdivielso, en octavas deslumbradoras, pinta la salida del cielo y la llegada a Belén de los coros angélicos y cómo:

repártense los bellos esquadrones;

y cómo:

cantan himnos los ángeles cantores
y todos a la madre, al hijo adoran,
gózanse en El y della se enamoran ⁵⁶.

Lope es quien con mayor plasticidad describe la adoración; oigámosle:

«La fiesta, músicas, regocijos y alegrías de los ejércitos celestiales, que a esta sazón, más que los átomos del sol, adornaban los arruinados techos de aquel palacio, no pueden ser referidos de las humanas lenguas...; de la manera que de las altas palmeras vemos pendientes los dorados racimos de los dátiles, así de aquellos antiguos y derribados techos, por las columnas rotas y ennegrecidos pinos, colgaban, a esquadrones, serafines, querubines, potestades y principados» ⁵⁷.

⁵⁴ Se lee en el cap. 8. Las *Meditationes* ya en 1902 fueron publicadas como no escritas por San Buenaventura en la edición magna de sus obras por los franciscanos de Quaracchi, t. 10 (E. MALE, *L'Art religieux en France de la Fin du Moyen-Age*, página 30).

⁵⁵ LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*. Ed. de la Academia Española (Madrid, 1867). «Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo», p. 203.

⁵⁶ Poema c., canto 14.

⁵⁷ *Los pastores de Belén*, p. 240.

Pronto habremos de ver un cuadro que parece inspirado por este párrafo de Lope.

Claro está que para llegar a este concepto de la adoración de los ángeles en tropel hubieron de preceder siglos en los que el celestial homenaje se limita a la presencia de unos pocos, casi siempre coincidentes en su adoración con la de María y José.

Es más: los pintores en muchos casos relegan al fondo, y como episodio, el «Anuncio a los pastores» por uno o más ángeles, sin hacerles llegar hasta el pesebre.

Pide el buen orden organizar el material gráfico colocando primero los ejemplos de la adoración de los ángeles; luego, los muy escasos de pinturas o relieves en los que, con exclusión de otra escena, se figure el «Anuncio a los pastores»; después, aquellos en los que el «Anuncio» es un episodio puesto al fondo, y, por último, la «Adoración de los pastores» propiamente dicha.

Advertire que formo el primer grupo con aquellas representaciones en las que o no se figura el «Anuncio a los pastores» o tiene el episodio tan escasa entidad dentro de la obra, que apenas resulta visible.

Es probable que el representar «La Adoración de los ángeles» provenga del Norte, puesto que, entre los ejemplos más antiguos que encuentro en España, acaso ninguno lo sea tanto como la tabla de Dieric Bouts, del Museo del Prado, para Friedländer de hacia 1445⁵⁸; no se pintó en ella el «Anuncio» en el fondo; pero los dos que curiosean desde la ventana de las ruinas parecen pastores. Es pintura admirable por la firmeza de trazo, por el carácter, por la profundidad de las lejanías, y es el trozo más bello, sin duda, el en que los tres ángeles arrodillados, con sus ropajes brillantes, revelan la maestría máxima del artista.

De técnica más avanzada y de más subidos quilates es la *Adoración de los ángeles*, de Hans Memling, también del Prado, que se pintó hacia 1470. Según el motivo conocido, que en la miniatura y en la pintura de Flandes abunda, San José entra en el portal con una vela encendida y protegiendo con la diestra su llama. Fondo de calle, con paseantes indiferentes al suceso; en el campo, que se abre fuera de la muralla, pacen unas ovejas, y, casi imperceptible, baja del cielo el ángel anunciador⁵⁹ (lámina 14).

Análoga composición—María y los ángeles de rodillas

⁵⁸ *Catálogo del Museo del Prado* (Madrid, 1945).

⁵⁹ *Catálogo c.*

y San José en pie—se observa en una tabla hispanoflamenca de Alanís (Sevilla, en las montañas que limitan con Badajoz), y que Post ⁶⁰ relaciona con Juan Sánchez de Castro (lám. 15); y, reforzando la hipótesis del origen nórdico de la «Adoración angélica», dentro de la misma escuela andaluza, tan influída por el arte flamenco, está la tabla firmada por Pedro de Córdoba, de la colección sevillana de Pickman ⁶¹, con los padres de hinojos y en la ventana tres ángeles cantando el *Gloria* por un pergamino desenrollado, al que no falta la notación musical (lámina 16). La pareja de santos se incluyó, seguramente, por devoción del prelado que encargó la pintura, y el *Anuncio a los pastores* tan diminuto se presenta, que no pueda ésta agruparse con sus propias compañeras. Continúa la serie en la misma escuela y en el siglo XVI el cuadro de Alejo Fernández, que formaba parte del magnífico retablo de Villasana de Mena (Burgos), quemado en 1936 ⁶²; son deliciosas las figuras de María y los tres ángeles adorantes mientras San José sonríe (lám. 20).

En otra escuela, también impregnada fuertemente con las enseñanzas de Flandes, la de Avila, encuéntranse dos tablas con la *Adoración de los ángeles* características. En la central del tríptico de la colección de don José Lázaro, de Madrid, que con buenas razones se atribuyó a García del Barco, y Post prefiere clasificarlo como del anónimo maestro de Avila: María y José—muy anciano y en la mano el cirio encendido—adoran al Niño, y seis ángeles se arrodillan en los maderos de la techumbre y otros descienden al establo ⁶³ (lám. 17) y la del retablo de Nuestra Señora de Gracia, en la catedral abulense (lám. 18).

Flamenquizante es, asimismo, la miniatura de la vigilia de Navidad, en el Cantoral II de Guadalupe, ejemplo valioso de libertad interpretativa: María tiene en el regazo al Niño, vestido ya; la mula y el buey están echados a sus plantas; San José, arrodillado, y un ángel se dispone a entrar en el portal por su pie. ¡Cuán escasos alardes de originalidad como éste! Por desgracia, se ignoran su autor y su fecha, aunque será de fines del siglo XV ⁶⁴. En cambio, en el Libro de Horas del prior del mismo monasterio, la composición carece de novedad, y al modo usa-

⁶⁰ Post, o. c., 5, pp. 42-44. No la reproduce.

⁶¹ Post, o. c., 5, p. 65.

⁶² D. ANGULO, *Artistas andaluces: Alejo Fernández* (Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1946), pp. 16-18. No la reproduce.

⁶³ Es tabla publicada muchas veces; el estudio de Post, obra citada, 4 (2.º), p. 337 y ss.

⁶⁴ A. C. FLORIANO, *Un intento de clasificación de la miniatura gadalupense* («Archivo», 1940), 1, p. 225.

dero, la Virgen, San José y los ángeles adoran al Salvador de rodillas ⁶⁵.

La interpretación hubo de transmitirse a otras escuelas, y en tabla más arcaizante que antigua, pues se tiene como contratada por Martín Bernat en marzo de 1493, de la capilla de la Purificación, de la catedral de Tarazona, obsérvanse junto la continuidad, características nada frecuentes: a la adoración de María, José y los ángeles asisten el Espíritu Santo, que en figura de paloma entra en el portal, y Dios Padre, que bendice por encima de las nubes (lám. 19).

Si se amplía la reseña con un repaso a la escultura, se arriba a parecida conclusión; de procedencia directa del arte del Norte es el relieve, del siglo XV en sus postrimerías, de la parroquia de Cifuentes (Guadalajara). Equilibrase la composición por la Virgen y San José, a la izquierda, y tres ángeles arrodillados, a la derecha, en tanto que cinco se apiñan encima o cantando el *Gloria*; San José, como habitualmente, está de pie, empuñando la vela encendida, cuya llama abriga con la diestra ⁶⁶.

Sobre los mismos datos, pero con un solo ángel, desarróllase la escena en el grupo del retablo de la capilla del Condestable, de la catedral de Burgos, en el que colaboraron maestre Felipe de Borgoña y Diego de Siloé. Y, por no acumular más referencias, en un relieve del siglo XVI, de San Román, de Toledo ⁶⁷.

Entiéndase el influjo del arte del Norte señalado sin exclusivismos, como mera predilección, ya que en el arte italianizante pueden citarse representaciones de la *Adoración de los ángeles* posteriores a las que se citaron, y entre ellas nada menos que la mejor lograda entre todas las españolas: la del gran pintor castellano Pedro Berruguete, en el retablo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava (lám. 21).

El pesebre, a la derecha, con la mula y el buey, aun no abriga al recién nacido, que, con aureola, se muestra sobre un sillar: rodéanle, de rodillas, la Virgen, San José y tres ángeles; sobre los que, de hinojos también, vuelan otros dos. La lámina declara lo que la palabra escrita no expresa. Angulo, al publicarla de reciente, anota: «Ese sillar [en el que está acostado el Niño] no se debe al puro capricho del artista; nos dice algo que no entendemos; tiene un incalculable valor simbólico, que no llega a descifrar,

⁶⁵ FLORIANO, est. cit.

⁶⁶ F. LAYNA, *La parroquia del Salvador en Cifuentes* («Boletín Soc. Esp. Excurs.»), 1934, p. 183 y ss.).

⁶⁷ Atribúyese por GÓMEZ-MORENO, *La escultura...*, p. 67, a Diego Velasco de Avila.

pero que emana de su masa con la misma evidencia que los rayos de oro del cuerpo del Salvador. Tal vez se relacione, en cierto modo, con la piedra cimienta de la Iglesia.» Comenta a seguida, certeramente, «la grave dignidad que anima la historia», a diferencia del júbilo patente en tantas representaciones de la Natividad⁶⁸.

Añade—y es consideración valiosa—que la presencia de los tres ángeles puede explicarse, bien por recuerdo de que en la *Representación del nacimiento*, de Gómez Manrique, acompañan a María los arcángeles Gabriel, Miguel y Rafael, bien porque el mismo número se repite en cuadros de Petrus Christus, autor del que había bastantes obras en España⁶⁹. En Italia sólo en la escuela umbra se da este pormenor al parecer, y deduce si se deberán a influjo del propio Pedro Berruguete así el cuadro de Perugino de 1491 como el de Lo Spagua de 1515. El sillar se ve en la *Natividad*, de Juan de Borgoña, en el retablo de Avila, obra italianísima, como todas las de su autor, pese a su apellido toponímico. Fuera de España no encuentra ejemplo el empleo del sillar hasta la estampa de Durero de 1504.

Sin embargo, advertiré que el sillar aparece ya en la portezuela de la *Adoración* en el tríptico flamenco de la Diputación Provincial de Avila, obra seguramente del siglo XV, con influencias memlignianas, que más arriba se mencionó.

En 1508, Juan de Borgoña, que ya pintaba en la catedral de Toledo desde catorce años antes, contrató las cinco historias que restaban por ejecutar en el retablo de Avila—muerto Pedro Berruguete en 1503—, entre ellas la *Natividad* con la adoración de los padres y de los ángeles, el *Anuncio* al fondo y a la entrada de las ruinas, con pilastras renacientes, en que situó el Misterio, los tres pastores⁷⁰. Fué seguido por pintores toledanos en la minucia de que el pastor que oye el aviso más próximo al portal está en pie con alto cayado, viste capuz y lleva zurron.

Muy bella era la *Adoración* que ya se citó, pintada por Alejo Fernández para Villasana de Mena (Burgos), con esa deliciosa mezcla de hondo sentimiento y ganancia privativa del gran pintor (lám. 20).

La *Adoración* angélica se pinta también avanzado el

⁶⁸ D. ANGULO, *Pedro Berruguete en Paredes de Nava. Obras maestras del arte español* (Barcelona. Ed. Juventud, 1946).

⁶⁹ O. c.

⁷⁰ E. TORMO, *Cartillas excursionistas: Avila* (1917). En ella extrajo documentos y opiniones del *Catálogo monumental*, inédito, de don Manuel Gómez-Moreno.

siglo XVI. Vese en el retablo que hicieron para Osuna Antonio de Alfían y Lorenzo Meléndez en 1564 ⁷¹. Dígase para señal de continuidad, no porque la obra alcance especial merecimiento.

Por lo mismo, es excusado acumular noticias poco significativas; en cambio, es preciso parar mientes en un caso singular de fines del XVI: el de hacer a los ángeles acudir al portal de Belén portadores de presentes para el Niño; extensión poética, rica en recursos plásticos y coloristas, que, sin embargo, no creo que haya tenido seguidores. La discurrió el pintor, escultor, poeta y tratadista cordobés Pablo de Céspedes, y, probablemente, para un cuadro que sirviese de pareja al que representase el pasaje evangélico de «Cristo en el desierto servido por los ángeles». No resta de aquél más que un dibujo a pluma ⁷².

En la *Natividad*, la *Adoración angélica* es adición devota, verosímil y poética; ya sabemos que el relato auténtico no la consigna y, en cambio, pormenoriza el *Anuncio a los pastores*; que por eso constituye escena o narración esencial, en cuantas obras de la cuna del teatro español tienen como asunto el misterio de Belén, desde aquella *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, escrita por Gómez Manrique para el monasterio de Calabazanos, en tierra de Palencia, el año 1494 ⁷³, hasta una comedia de Lope ⁷⁴, pasando por las varias églogas, farsas, autos y representaciones de Juan del Encina y de Lucas Fernández, que hallaron formas ingenuas y tiernas para cantar el divino acaecimiento ⁷⁵.

⁷¹ J. HERRÁEZ, *Antonio de Alfían: Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1929, página 290).

⁷² Lo publiqué en *Dibujos Españoles* (Madrid, 1930: II, lámina 130). Está al dorso de la *Adoración de los Magos*: pertenecía a la Colección de don Félix Boix. Incluso su anverso depone en favor de que figura la *Adoración de los ángeles*, no la *Refacción en el desierto*.

⁷³ GÓMEZ MANRIQUE, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. La escribió para el monasterio de Calabazanos, donde estaba su hermana doña María; comprende el Nacimiento y la Adoración de los pastores.

⁷⁴ LOPE escribió dos piezas cortas, el *Auto famoso del Nacimiento* y *El tirano castigado*, que se conocen por malas refundiciones que publicó Menéndez Pelayo en la magna edición académica (vol. 2) y, además, una comedia, *El Nacimiento de Cristo* (volumen 3), que, según el propio don Marcelino, es un auto de las dimensiones de una comedia; seguramente estaba escrita en 1604.

⁷⁵ En el volumen de obras de Juan del Encina, editado por la Real Academia Española, con prólogo de M. Cañete, la primera *Egloga* se dice «representada en la Noche de Navidad ante los duques de Alba». También lo fué la que se titula *Egloga de la Na-*

De lo dicho se inferirá el número considerable de veces que el episodio hubo de figurarse, con mayor o menor proporción, dentro de las pinturas, los relieves o los grupos escultóricos dedicados a la «Natividad».

Las variantes iconográficas en la representación del pasaje carecen de trascendencia, y no suelen estribar más que en si el *Anuncio* se hace por uno o por varios ángeles a uno o a varios pastores; el rebaño es casi siempre de ganado lanar; el paisaje cambia y, a veces, se pinta nevado; en ocasiones, frondoso y hasta florido y con pájaros, prodigios en diciembre que se cuentan entre las señales del nacimiento del Hijo de Dios; así lo expresa Lucas Fernández:

Es cosa para espantar;
que aquesto, ¿qué querrá ser?
Las aves muestran placer
con su muy dulce cantar,
y animales con bramar,
los campos con sus olores,
como que tuviesen flores;
los aires en sosegar,
mas no que deje de helar ⁷⁶.

Y con mayor encanto lo escribió Lope:

«Si los ojos bajaban [a la tierra], la variedad de las flores los admiraba, que a la media noche de veinticinco de diciembre, a pesar de la escarcha, habían salido y en las manchas de la nieve que se extendían por los campos parecían una tela de plata blanca con artificiosas labores. Si los extendían a las viñas, que, con los desnudos sarmientos, parecían la anatomía del verano, quedaban atónitos de verlas tan floridas y cubiertas de amenas hojas, retorciendo aquellos verdes hilos entre los tiernos pámpanos...» ⁷⁷.

Desconozco el origen de esta poética tradición del rejuvenecimiento de la Naturaleza cuando vino al mundo el Salvador ⁷⁸, difundida ya en el siglo XIV.

Dada la cantidad, han de restringirse a los capitales los ejemplos de representaciones del *Anuncio a los pastores*.

tividad de Cristo, tanto que Böhl de Faber creíala mera segunda parte. Asimismo, la *Egloga de las grandes lluvias* tiene por argumento la Navidad.

⁷⁶ LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, p. 185.

⁷⁷ LOPE DE VEGA, *Los pastores de Belén*, p. 243. Véase la nota siguiente que muestra la fuente donde bebió el gran poeta.

⁷⁸ En la *Leyenda áurea*, de Jacobo de Voragine, se habla de cómo en la noche de Navidad florecieron las viñas en Palestina.

De la importancia que en España se concedió al *Anuncio* es prueba que hasta hubo de constituir tema especial y aislado.

Primero e insigne ejemplo de su desarrollo es el relieve de plata repujada en el costado derecho del Arca Santa de Oviedo (anterior a 1075). En tan temprana fecha constan ya en la escena cuantos elementos han de actuar en lo sucesivo: dos pastores, el ángel, las ovejas, el perro, sin que falte el árbol, leve alusión al paisaje (lámina 22).

Acrécese el afán naturalista en la pintura de San Isidoro de León, en cien años posterior al relieve ovetense: uno de los pastores toca el caramillo, otro una bocina, otro da de comer a un perro, y hay toros, ovejas, cabras, triscando dos de ellas y otra con una esquila al cuello; árboles al fondo⁷⁹; desarrollo de pormenores episódicos en verdad pasmoso, no en el siglo XII, sino para cualquier tiempo; no hay en España representación más rica en ellos (lám. 23).

En el frontal de estuco que de la colección de Rómulo Bosch pasó al Museo de Barcelona, que ya antes se citó, ocupa la escena el cuadro bajo de la derecha⁸⁰. Se relaciona con el procedente de Lérida que fué de Plandiura. Hay, asimismo, representación concreta del *Anuncio* en el frontal de Arteta (Navarra), también en Barcelona, con un solo pastor, mientras que en aquél hay dos⁸¹. Tres, uno de ellos gaitero, aparecen en el grupo de la puerta del Reloj, de la catedral de Toledo, de hacia 1280⁸² (lámina 2).

En pintura muy posterior, la escena ha adquirido completo desarrollo. El gran escritor y político que se llamó don Pero López de Ayala donó en 1396 al monasterio de Quejana (Alava) un conjunto admirable pictórico e iconográfico, que en 1912 emigró, para vergüenza nacional, a Chicago. Constitúyenlo un retablo y su frontal; y en él la parte izquierda, de las tres de que consta, lleva el letrero *Cómo pareció el ángel a los pastores*; dos de éstos, entre ovejas, un perro y una cabra que ramonea en un arbusto, escuchan al ángel, que baja desplegando el ró-

⁷⁹ Son tres los pastores que reciben el aviso en la bóveda de San Isidoro de León; rodéanles borregos, dos chivos luchando y un perro. (Fig. 206 del *Catálogo monumental: León*, Madrid, 1926, por M. GÓMEZ-MORENO. Véase, además, Post, o. c., 1, p. 176 y ss.

⁸⁰ Post, o. c., 1, p. 270.

⁸¹ El frontal de Arteta (Navarra) de la colección Plandiura pasó al Museo de Barcelona. Post, o. c. (2, p. 126).

⁸² L. VÁZQUEZ DE PARGA, *La puerta del Reloj de la Catedral de Toledo* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1929, p. 241 y ss.).

tulo con el *Gloria*. Muestra curiosa del paisaje incipiente ⁸³ (lám. 24).

Más adelantado en factura, y en fecha casi un siglo, es el *Anuncio a los pastores* pintado en la portezuela izquierda del tríptico de la colección Lázaro, atribuido antes al salmantino García del Barco, y hoy al Maestro de Avila ⁸⁴. Tres pastores expresan su asombro al ver al ángel que desenvuelve un rótulo en el que se lee *Nuncio vobis gaudium*, mientras por lo alto vuelan otros seis; en el campo, rebaño de ovejas, una cabra y un lobo que ha hecho presa en un cordero; edificio con torres y chapiteles en un alto dominante de lejanías; un realismo vigoroso acentúa las actitudes, los gestos y los trajes de los pastores (lám. 25).

El *Anuncio* suele ser lugar común en las miniaturas flamencas del siglo xv. Es ejemplo bien logrado una de las once iluminaciones de Libro de Horas (códice número 2.100) de la biblioteca de Palacio (lám. 26).

En una de las estaciones del claustro que en El Escorial rodea el patio de los Evangelistas, pintada por el toledano Luis de Carvajal entre 1586 y 1590, en su portezuela izquierda, cara interior, se representó el *Anuncio*; es curioso advertir cómo la majada se pinta con tienda de campaña, cual la que figura en tablas medievales; delante, el pastor que lleva los utensilios para preparar la cena ha caído presa del asombro ⁸⁵.

El gusto por el tema halla campo fértil en la escuela veneciana.

De artista y tendencia que influyeron considerablemente entre nosotros hay un cuadro del Prado, en que con intensidad expresiva se representa el *Anuncio*. Me refiero al lienzo de Jacopo da Ponte el Bassano († 1592), donde un ángel rasga, fúlgido, las tinieblas nocturnas. Es pintura que ya se registra en Valladolid en 1615 ⁸⁶ (lámina 27).

Otro ejemplo de representación aislada del *Anuncio*

⁸³ E. TORMO, *Una nota bibliográfica... y algo más* («Bol. Sociedad Esp. Excurs.», 1916, p. 156 y ss.).

⁸⁴ La identificación con García del Barco débese al señor Gómez-Moreno y fué aceptada por E. Bertaux; pero Post (o. c., 4, 2, página 337 y ss.) prefiere la denominación «Maestro de Avila». Considera acertada la fecha 1470-1475 para el tríptico de la colección Lázaro, en el que ve la adaptación libre del de van der Weyden que, procedente de Middelburg, está en el Museo de Berlín.

⁸⁵ FR. J. ZARCO, *Pintores españoles en San Lorenzo del Escorial* (1566-1613), Madrid, 1931, pp. 75-98.

⁸⁶ El lienzo de Jacopo Bassano ya está inventariado en la Casa de la Rivera, en Valladolid. No figura en la edición última del *Catálogo* del Prado.

nos trae a un siglo después. En 1913 adquirió actualidad un lienzo importante que en 1842 había sido expuesto en el Louvre entre las pinturas de la colección de F. H. Standish. Trátase de un vigoroso cuadro procedente de España, que el catálogo atribuía a Velázquez. Tres pastores, uno de los cuales permanece dormido, reciben el mensaje de dos angelotes que vuelan dentro de la cueva donde se guarecen: una oveja en primer término. Es pintura fuertemente tenebrista (lám. 28). La publicó M. H. Spielmann⁸⁷, alegando cuantos detalles pudo para afirmar la atribución y para fecharla hacia 1622. A. L. Mayer creíala entonces, sin dudas, de mano del maestro. Señálase la semejanza que ofrecía con otra atribuida a Ribera, que estuvo en el Museo de Düsseldorf. La crítica moderna no la incluye entre las obras de Velázquez. Ni Allende-Salazar ni Lafuente la aceptan; Mayer, en su último libro: *Velazquez a catalogue raisonné of the pictures and drawings* (1936), olvida su antiguo parecer y sólo menciona otro lienzo con el mismo asunto que en 1850 se citaba en la colección sevillana de D. A. Bravo.

Pero estas representaciones especiales del *Anuncio* aislado del nacimiento son infrecuentes, tanto como menudean las en que figura a la manera de pormenor devoto, pintoresco y secundario de la Natividad.

Sin pretender fijar cuál sea la más vieja entre las de España, se dirá que es muy antigua. Aparece ya en el frontal de estuco que de la colección de Plandiura pasó al Museo de Barcelona, y que se supone procederá de tierra de Lérida. A la derecha de la escena del nacimiento, con María reclinada y San José de pie, habla el ángel con dos pastores. Señala el doctor Cook el empeño de dar color local, patente en los trajes que visten los pastores, calzados con alpargatas⁸⁸; y Ch. Post subraya que el perro es ya ejemplo de los gustos naturalistas españoles; como el apunte de paisaje, extraño en un antepéndium⁸⁹, y que vistos los ejemplos que se acaban de citar de los siglos XI y XII, ya no puede sorprender.

En el retablo del Canciller de Ayala, en cuyo frontal hemos visto ya la escena suelta, se figura *la Natividad*; a la izquierda de la tabla central baja (lám. 31), María aparece recostada tras el pesebre, bien labrado, entre los dos animales; José está de pie, y ocupan el fondo del cuadro, con rocas y arbustos, dos pastores entre ovejas y cabras

⁸⁷ Su propietario. (Londres, 1913.)

⁸⁸ W. S. Cook, *Early Spanish Painting in the Plandiura Collection*. Tirada aparte de «Art Bulletin», 1929, fig. 2.

⁸⁹ Post, o. c.

(repitiendo los elementos empleados al pintar el frontal) y el ángel que despliega el *Gloria* ⁹⁰.

Si estos y otros ejemplos aducibles presentan interés iconográfico y arqueológico, hay que llegar a la pintura mural de Pedralbes para ver una obra de arte con fuerza que se imponga al contemplador. Es más temprana que el retablo del Canciller; sin embargo, estética y técnicamente, causa efecto de mayor modernidad. La amplitud del espacio abarcado, comprensivo de la cueva y cobertizo de Belén, con Jesús en el pesebre, la Virgen de rodillas, San José sentado con la cabeza apoyada en la diestra y dormido, más los animales, los ángeles que descienden en actitud adorante, el paisaje con fronda, dos pastores, su rebaño y el ángel portador de una palma, nos sitúan ante una composición concebida en grande y ejecutada con pericia en el dibujo y en la observación de las figuras y sus movimientos. Decoró con pinturas la capilla de San Miguel, en el monasterio de clarisas de Pedralbes (Barcelona), Ferrer Bassa en 1346, y, mediante la admirable serie, el arte italiano del siglo XIV, más concretamente el estilo senés, entró en España. ¿Por copia de miniaturas, según se ha supuesto y la lectura de algún letrado con nombres de forma toscana parece robustecer? ¿Por estancia de Ferrer Bassa en Aviñón o en Italia?... En realidad, son problemas éstos que salen de nuestro cercado ⁹¹ (lámina 29).

Jaime Serra, al pintar en 1361 el retablo de Alpartir (Museo de Zaragoza), estrecha el escenario, acumulando en corto espacio el *Anuncio*, la llegada de los ángeles y la adoración por los padres, sin que falte Salomé (?) (lámina 30).

Otra vía para la introducción de la pintura italiana fué, por entonces, el camino de Toledo. En Horcajo de Santiago (Cuenca), entre diversos pasajes de la historia evangélica, hay una *Natividad*, con una muy bella figura de María, candorosa y bien perfilada, y con San José pensativo, la mano en la mejilla; en el campo, con cerros y con la muralla de Belén, el ángel anuncia la buena nueva a dos pastores. Angulo, al publicar estas tablas ⁹², las filió en el taller del maestro del retablo de don Sancho de Rojas, pintado para San Benito de Valladolid, hoy en el

⁹⁰ TORMO, est. cit., p. 159.

⁹¹ M. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes* (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936), monografía muy notable y en la que la iconografía tiene parte importante. Post (4, p. 513) publica una Natividad del círculo de Bassa que Berenson creía italiana.

⁹² D. ANGULO, *Nuevas pinturas trecentistas toledanas* («Archivo», 1942, p. 318 y ss.).

Museo del Prado, que es de 1415 a 1424 y consta de numerosas composiciones, entre las que está, casi totalmente perdida, *la Natividad*.

Es probable que se pintase dentro del XIV *la Natividad* de un retablo del Museo de Vich, de muy decidido carácter senés, que se atribuye al anónimo *Maestro de Guimerá*, que Mayer indentificaba con Lorenzo Zaragoza, pintor que trabajaba entre 1364 y 1408 ⁹³ (láms. 32 y 33).

Al comenzar el segundo tercio del siglo XV dos miniaturistas en localidades distantes, como Sevilla y León, representan *la Natividad* y el consiguiente *Anuncio a los pastores*, atenedos a las mismas normas y con tipos análogos. Me refiero al *Libro 60* de la catedral hispalense y al *Oficio de la Navidad* de San Isidoro de León. Estudió aquella Diego Angulo ⁹⁴, clasificándola dentro del grupo que formó bajo la denominación de obras del *Maestro de los Cipreses*, que iluminaba en 1434; y publiqué la legionense en 1925 a nombre de maestre Nicolás Francés, que pintaba en el mismo año de 1434 ⁹⁵. Las semejanzas son notorias hasta en pormenores—con frecuencia, los caracteres más firmes—como el emplear mimbres entretejidos en el pesebre; el *Maestro de los Cipreses* supo figurar la escena de noche y, con un recurso que tiempo adelante había de resultar fecundo, hizo foco de luz al recién nacido.

En fecha posterior pintaría maestre Nicolás el gran retablo, hoy en el Prado, cuya calle izquierda está dedicada a San Francisco de Asís y la derecha a *la Anunciación, la Natividad y la Purificación*. Quizá después de la de Ferrer Bassa no haya producido España representación comparable por su amplitud, y todavía la supera por la originalidad. Si bien no existen divisiones, el escenario queda, en realidad, partido en tres escenas; y no es arbitrario el empleo de estas palabras, que en pocas pinturas nuestras se percibe con mayor fuerza el influjo del teatro. Ocupa el centro el portal; Jesús en el suelo, sobre un paño, es adorado por su madre y por tres ángeles; encima del portal vese complacido al Padre Eterno. A la derecha está el pesebre, y ante él, de pie, el buey y la mula ensillada; los dos animales dan muestras de inquietud a la vista de San José, que vuelve con un hacecillo

⁹³ Sobre Lorenzo Zaragoza, véanse: POST (o. c., 2, pp. 377-379, 6, pp. 572-584, y 8, pp. 584-585) y A. L. MAYER, *En torno a Lorenzo Zaragoza* («Archivo», 1934, p. 165 y ss.).

⁹⁴ D. ANGULO, *La miniatura en Sevilla: El Maestro de los Cipreses (1434)* («Archivo», 1928, p. 65 y ss.).

⁹⁵ Véase mi estudio *Maestre Nicolás Francés, pintor* («Archivo», 1925, p. 41 y ss.). J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española* (Pantheon, 1931, 2, lám. 117). La publica como atribuida.

bajo el brazo; los árboles tienen hojas. A la derecha se representa *el Anuncio*; el ángel dijérase que está sostenido por los pies, cual se haría en el teatro; de teatro son también las rocas de la majada; dos pastores escuchan el *Gloria* asombrados; a un lado, ovejas y cabra; al otro, ganado vacuno, por rara excepción; delante, un perro roe un hueso. La invención y la agudeza en observar, dotes de Nicolás Francés, resplandecen en la tabla ⁹⁶ (lámina 34).

Contrasta con estas muestras de observación y estos rasgos de humor, propios de un artista del Norte, la composición más simple de su coetáneo y homónimo Nicolás Florentín, Dello Delli da Nicola, que en el retablo de Salamanca figuró con trazo firme y sobriedad el Nacimiento de Jesús. En cobertizo, tan exiguo, que no puede cobijar a San José, sentado y con la vela encendida, vese a la Virgen de rodillas ante el pesebre, que es de mimbres entretrejos; al lado, un arbusto sin hojas; cerros al fondo, muy convencionales, y en un aprisco empalizado, entre el rebaño, un pastor gaitero y otro, músico también, sorprendidos por el ángel; fuera vigila un can. El oficio narrativo cúmplelo a maravilla, como siempre, el pintor toscano ⁹⁷ (lám. 35).

Por los mismos años en tierras valencianas se ponía también al fondo de *la Natividad* el *Anuncio* y, a la vez, se conservaba la matrona (?): así, en el retablo de Pego (Alicante), que el señor Tormo fecha hacia 1450 ⁹⁸ (lámina 42).

Cuando al correr la centuria décimoquinta se intensificó la relación de España con Flandes, la animación y variedad al representar los pasajes de la Natividad hácese incontenible. Y ya es el artista andaluz, que Post emparenta con Juan Sánchez de Castro, quien en la puerta de Santa Clara de Moguer acompaña a la Virgen y a San José en su adoración por dos ángeles con candeleros, mientras entran otros dos tocando trompetas; y los pastores, al lado de la tienda de campaña ante la que cuelga el caldero de la comida, reciben con algazara el anuncio

⁹⁶ Es el n. 2.545 del Prado, procede de la capilla de una granja en las cercanías de La Bañeza (León); la calle izquierda narra historias de San Francisco; la derecha, *La Anunciación*, *La Natividad* y *La Purificación*; la central, *La Virgen con el Niño entre ángeles*, *La Asunción*, casi destruida, y *El Calvario*.

⁹⁷ M. GÓMEZ-MORENO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El retablo de la catedral vieja de Salamanca* («Archivo», 1928, p. 1 y ss., y tira-da aparte).

⁹⁸ E. TORMO, *Levante* (Ed. Calpe, Madrid, 1923), p. 235. Excursión a Pego (Alicante); al hablar del Archivo de la parroquia registra el retablo.

angélico ⁹⁹. Ya es el propio Sánchez de Castro—que pintaba en el último tercio del siglo xv—en *la Natividad* que se le atribuye por Post en Santa María del Aguila de Alcalá de Guadaira, que insiste en el detalle pintoresco de la tienda de campaña, por cierto, sobrado primorosa para pastores ¹⁰⁰ (lám. 36).

Pertenece a la propia escuela *la Natividad* que publico, reproducida deficientemente hace un cuarto de siglo. Estaba entonces en Santa Clara de Ubeda y después de haber figurado en la Exposición de Sevilla, ignoro dónde para. Lleva la firma: *fr. fer.º redôda mr.* que el señor Gómez-Moreno leyó: fray Fernando Redondo, magister; aunque no sé si las últimas letras no serán más bien *m i z o* y querrán decir *me hizo*. En el mismo retablo había una *Adoración de los Magos*, de que adelante se hablará ¹⁰¹.

Era el pintor aficionado a repetir el número tres, pues parece intencionado el que vuelen *tres* ángeles, otros *tres* adorantes y *tres* pastores. En un cerro se percibe el *Anuncio* con la consabida tienda de campaña (lám. 51).

Ejemplar muy completo, por contener los rasgos distintivos de las representaciones del pasaje evangélico en esta época, es la tabla, de candorosa composición y clara tonalidad, de Juan de Borgoña, o más bien de su taller, de la catedral de Cuenca; el pintor no se acredita, ciertamente, en ella como animalista; el portal, de arquitectura renaciente castellana por lo poco fina, está medio derruido y por la brecha del fondo se ve el *Anuncio*; el sillar que Borgoña empleó en Avila para lecho del Niño se cambió aquí por el pesebre, hecho como cesto con mimbres entretrejidás ¹⁰² (lám. 40).

Persiste el sillar en pintura de la misma dirección artística como la del retablo de la capilla de Santa Catalina, contigua a la iglesia del Salvador de Toledo, tan próximo al estilo de Pedro Berruguete (lám. 38).

Coincidente afición se descubre en Natividades excepcionales, cual la del retablo bordado en 1474 para el obispo de Burgo de Osma, don Pedro de Montoya, también infaustamente exportado a Chicago ¹⁰³.

⁹⁹ POST, o. c., 5, p. 53.

¹⁰⁰ POST, o. c., 5, p. 45.

¹⁰¹ M. GÓMEZ-MORENO, *Tablas del convento de Santa Clara, de Ubeda* («Don Lope de Sosa», Jaén, marzo, 1921. Año IX, n. 99).

¹⁰² Esta serie de tablas estuvo en Madrid cuando la guerra y dos de ellas se expusieron en el Prado. Véase mi catálogo, *De Barnaba da Modena a Francisco Goya* (1939, Madrid), pp. 26-27.

¹⁰³ J. CABRÉ, *El retablo bordado de don Pedro de Montoya, obispo de Osma* («Archivo», 1929), p. 1 y ss. Está en la colección Deering (Chicago).

Para no hacer interminable la lista, se citará la bellísima miniatura de Juan de Carrión—el extraordinario y misterioso iluminador que trabajaba en Avila antes de 1496—, en la que se castellaniza en trajes, tipos y paisaje toda la riqueza temática que alegra los fondos flamencos ¹⁰⁴.

Era el tiempo en que venían a pintar a la Península artistas del Norte, llegaban abundantes tallas, tablas y tapices a las ferias de Medina del Campo; encargábanse a Brujas, a Amberes, a Bruselas retablos y libros de horas. Coincidía tan intenso comercio con el gusto cortesano y devoto por las representaciones teatrales navideñas, y Juan del Encina proveía de ellas al príncipe don Juan, a los duques de Alba, etc., acertando en las burlas rústicas y en las veras pulidas. He aquí, por ejemplo, cómo traduce el mensaje angélico:

¡Pastores, no hayáis temor,
qu'os anuncio gran placer,
sabad que quiso nacer
esta noche el Salvador
redemptor
en la ciudad de David! ¹⁰⁵.

El clima—como ahora se dice—de la España de los Reyes Católicos era favorable para que los artistas interpretasen a perfección el *Anuncio de los pastores*; episodio que, es curioso advertir, entrado el siglo XVI, o se suprime o pierde importancia plástica, reduciéndose a leve indicación gráfica. Véanse, para ejemplos, dos tablas toledanas: la del retablo de la capilla de la Concepción en la catedral, atribuía a Francisco de Amberes ¹⁰⁶ (lámina 39), y la del retablo de la capilla de Santa Catalina o de Cedillo, contigua a la parroquia del Salvador (lámina 38), y de tierras burgalesas, la del tríptico de Covarrubias.

La renovación artística del siglo XV con la preponderancia en pintura y escultura de los aires de Flandes, propicios a cuanto trascendiese a verdad y a popularismos,

¹⁰⁴ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Las miniaturas de Juan Carrión* («Archivo», 1939, 1, p. 17 y ss.).

¹⁰⁵ En la *Egloga* llamada «de las grandes lluvias».

¹⁰⁶ La documentación toledana de este artista, que le llama maestre Francisco de Amberes, abarca desde 1499 hasta 13 de julio de 1512, en que se le menciona difunto. La discriminación de su labor no se ha intentado seriamente. Véanse: *Documentos de la catedral de Toledo, colección formada... y donada... por M. R. Zarco del Valle*, que ordenada y anotada por mí se imprimió en dos volúmenes en 1916.

había de aprovechar las oportunidades de la representación de *la Natividad* para acercar los rústicos al portal; ya no satisfacía figurar más o menos lejano, y como episdico, el *Anuncio* hecho a los pastores; había de simultanearse con la caminata desde el aprisco y con el curioso, al atisbar por los desportillos de los muros la adoración tributada al Niño por la Virgen y por San José; en la composición medieval solemne introducía, para quebrantar su hieratismo, el aliento vital de lo popular. Ya la ausencia, o el sueño de San José carecerían, en adelante, de explicación; y, al íntimo y emocionado homenaje a Jesús recién nacido de sus padres en la tierra, venía a sumarse el bullicio campestre, con cantos, músicas y danzas.

No se volvió a prescindir de la presencia en el portal de los pastores. La pintura renacentista, con las naturales excepciones, repugnaba la duplicidad de escenas; vedábala la unidad de composición que traía en su esencia; andando el tiempo, la unidad de luz vino a eliminar la escena subordinada del *Anuncio* de los cuadros y relieves de la Natividad.

V. LA ADORACION DE LOS PASTORES

«Los pastores—prosigue el Evangelio de San Lucas vertido por fray Luis de Granada—hablaban entre sí, diciendo: «Pasemos hasta Belén y veremos este misterio que el Señor ha obrado y nos ha revelado». Y vinieron a grande priesa; y hallaron a María, Josef y al Niño puesto en el pesebre; y, viéndole, conocieron lo que les había sido revelado acerca deste Niño; y todos los que lo oyeron se maravillaron, y de las cosas que les habían sido dichas por los pastores¹⁰⁷.

Devotos, poetas y artistas adornaron el relato del evangelista con los pormenores sabrosos de acudir los pastores en la misma noche con las ofrendas más variadas, concurriendo a Belén con músicas y bailes. Entre nosotros el popularismo, que es veta rica para letras y artes, desplegó exuberante sus dotes de fantasía y de observación del natural.

¹⁰⁷ FRAY LUIS DE GRANADA. *Trece sermones...* («Biblioteca de Autores Españoles», 11, p. 36, *Sermón en la fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor según el Evangelio de Sant Lucas, capítulo segundo*).

Lucas Fernández hace hablar así a sus pastores:

Marcelo

¿N'os digo que llevemos
Algo con que le empañemos?

Bonifacio

Mi gabán le quiero dar.

Gil

Pues yo le quiero endonar
Mi fedegosa ¹⁰⁸.

Macario

Yo un chivato singular ¹⁰⁹.

Al mismo Lope, que consagró un libro a *Los pastores de Belén* ¹¹⁰, excede el maestro Valdiviello por lo colorea-do del verbo al describir la ida a Belén. Oigámosle:

Aperciben la gaita, el caramillo,
El rabel, las sonajas y el pandero;
Cogen mirto, arrayán, trébol, tomillo,
Cinamomo, laurel, palma y romero.
Con pecho humilde y ánimo sencillo
Cada cual trueca el hábito grosero
Por el sayo con cintas de colores
Que imitan del abril las varias flores.

Cuál de la ubre de la oveja blanca
La gruesa leche para el Niño lleva;
Del alcornoque antiguo cuál arranca
El nativo panal con la miel nueva;
Y cuál con mano liberal y franca
Despoja alegre la abundante cueva
De la pingüe manteca y fresco queso,
Del higo y pasa dulce y dátil tieso.

Cuál escoge el pintado cabritillo
De las copiosas tetas arrancado,
Y cuál con pecho y corazón sencillo
Al hombro carga el recental manchado;
Cuál en el limpio y blanco canastillo
Pone el pellico y camisón labrado,
Cuál pone los pañales y mantillas,
Conserva añeja y frescas mantequillas.

¹⁰⁸ Zamorra: según Cañete vale tanto como vedijosa.

¹⁰⁹ Edición citada, p. 172.

¹¹⁰ Lope describe con colorido vibrante el camino a Belén de los pastores y su adoración (pp. 245-254). He aquí un bello apunte que parece visto en una pintura: «Las lágrimas fueron muchas y los pastoriles requiebros, sacando los unos las melenudas cabezas por [entre] los otros, para mirar admirados al bello Niño.»

Ponen sobre las rústicas melenas
Guirnaldas de laureles y arrayanes;
Y las almas humildes, de luz llenas,
Llevan en cuerpos más que el sol galanes
Olvidan los cuidados y las penas.

Y con meneos gozosos y ademanos
Al son de concertados instrumentos
Bailando van festivos y contentos ¹¹¹.

No sobra espacio para continuar copiando la detenida narración del camino y la llegada a Belén; la escena que presencian, alegrada por las evoluciones y escaramuzas con que juegan los escuadrones de ángeles y cómo todos adoran al Salvador. En suma; la fiesta de la Natividad, primera de la religión nueva, desarrollada con el fausto apetecible.

El arte hubo de representar así también, sumando en una las diversas adoraciones sucesivas; sin las tres—padres, ángeles, pastores—parece como si el misterio no estuviese completo.

Si en el párrafo precedente hubo de limitarse la enumeración de ejemplos a los característicos e insignes, en éste la selección ha de ser aún más restringida, porque habría que llenar volúmenes si se pretendiere no agotar su estudio, siquiera intentarlo seriamente.

Con la *Adoración de los pastores*, la representación artística de la Natividad alcanza su plenitud. No cabe subdividir en momentos o cuadros sucesivos el acercarse al portal de los pastores, el atisbar lo que dentro ocurre con curiosidad, recelo y, al fin, con asombro y complacencia, y el penetrar en él devotos, o bulliciosos con los más diversos presentes; porque no responde, al parecer, cada aspecto a texto especial ni en la realización artística se distinguen preferencias; conviene, por tanto, considerar en conjunto la *Adoración de los pastores*.

No conozco representación en la pintura ni en la miniatura románicas españolas, habiendo de llegar para encontrarla a la escultura gótica. ¿Cómo apareciendo el *Anuncio* mucho antes tarda tanto en figurarse la ofrenda pastoril? Temo si será fracaso en la busca, más que carencia total de ejemplares.

Si bien en la puerta del Evangelio del pórtico de la catedral de León, en el relieve de la derecha, en el cuerpo bajo del tímpano, se representó el *Anuncio*, pero todavía en el portal—con la extraña asistencia a María en la

¹¹¹ Canto décimoquinto: *De la venida de los pastores*, fol. 198 vuelto y ss.

cama de una mujer, la matrona, que arregla la almohada, y dos ángeles sirvientes, en tanto que otro conversa con San José—no se introduce ningún pastor (lám. 1).

Sorprende que hasta el siglo XIII, en sus finales, no pueda citarse una *Adoración*: la de la puerta del Reloj de la catedral toledana, fechada modernamente hacia 1280¹¹², en la que se ven cuatro pastores músicos (lám. 2); y ya es de la centuria siguiente el relieve del tímpano de la catedral de Vitoria, con siete.

Esta escasez lleva a dudar si serán pastores los personajes figurados en algunas pinturas del XIV; verbigracia; las dos mujeres adorantes en el políptico de la Biblioteca Morgan de Nueva York, no lejano del arte de Ferrer Bassa, el admirable decorador de Pedralbes; y en otra tabla del mismo círculo, creída por Berenson italiana¹¹³. También es problemático que lo sean, a juzgar por el continente, los dos ancianos arrodillados fuera del portal en el retablo del Museo de Artes Decorativas de París, que Post atribuye a Jaime y Pedro Serra¹¹⁴.

Sin embargo, en el taller de esta familia de pintores se representó, desde luego, la *Adoración*; por ejemplo, en el retablo pintado por Jaime en 1367 para fray Martín de Alpartir, del Museo de Zaragoza: tabla que, además, revela influencia de los Apócrifos al figurar la estrella sobre el portal que, por cierto, en este caso, tiene en su centro un rostro¹¹⁵ (lám. 30) como ya se vió.

Pertenece a la misma escuela el retablo de Santiago del museo diocesano de Tarragona, con dos que parecen pastores¹¹⁶; como asimismo en el de Pere Nicoláu († 1404), que fué de la colección barcelonesa de Bosch Catari-néu¹¹⁷. Y son, desde luego, pastores los del retablo de los

¹¹² L. VÁZQUEZ DE PARGA, est. cit.

¹¹³ El políptico de la colección Morgan, según Post del círculo de Ferrer Bassa, lo publicó en la p. 513, y la tabla que Berenson supuso italiana (o. c., 4, p. 515).

¹¹⁴ POST, o. c., 2, pp. 281-282.

¹¹⁵ El importantísimo retablo con el retrato de fray Martín de Alpartir que, procedente del Santo Sepulcro de Zaragoza, está en su Museo, se documenta como de Jaime Serra en 1367. Véanse: S. SANPERE Y MIQUEL, *Els trecentistes catalans* (Barcelona, 1924, 1, fig. 97); G. RICHERT, *La pintura medieval en España* (Barcelona, 1926, p. 47, fig. 32).

¹¹⁶ El retablo de Santiago del Museo de Tarragona. Post (obra citada, 2, p. 30) recuerda a los Serras; también (o. c., 3, p. 127) considera un reflejo de su arte el de San Bartolomé de Villahermosa, en el que la *Natividad* se representa por una composición simétrica y figurándose una cuna ricamente labrada.

¹¹⁷ L. SARALEGUI, *Pedro Nicoláu* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1941, página 76 y ss). El pesebre es de mármol, adornado, en la tabla de la colección Bosch de Barcelona, que supongo actualmente en su Museo.

Siete Gozos del Museo de Kansas City, obra de Nicoláu, y los de la tabla del de Vich, que Post adscribe a la escuela del Maestro de San Jorge, el gran pintor gótico catalán, ahora identificado con Bernardo Martorell († en 1452), y los de la muy bella, de la mano del maestro, que poseyó Lippmann en Berlín, donde, con los pastores, adora al Niño, cruzados los brazos, una joven hermosa, ricamente ataviada ¹¹⁸.

Catalán y de no muy adelantado el siglo xv es el tríplico de la colección Muntadas, de Barcelona, que tiene la Coronación de la Virgen en la tabla central; la inferior de la portezuela izquierda, con *la Adoración* por tres pastores y San José ausente, concentra la escena con simplicidad desacostumbrada ¹¹⁹ (lám. 43).

En otras comarcas se confirma el retraso de esta representación. En la escuela de Valencia la tabla del banco del retablo de las agustinas de Rubielos de Mora (Teruel), tenida antes por obra de Jacomart y hoy estimada como de Juan Rexach (florecía entre 1443 y 1484) ¹²⁰, muestra a tres pastores entrando en el portal, portadores uno de un cordero, otro de un tarro de loza de reflejo dorado y otro gaitero. Aun sin ofrendas de productos campestres, el Niño desnudo sobre la solería de azulejos, la tabla de la escuela del Maestrazgo, atribuida a Valentín Montoliu de don Manuel González Martí ¹²¹, refuerza la convicción de que entonces se inicia el carácter local que abre la senda a la modalidad pictórica realista.

En un retablo aragonés del museo de Worcester, el pintor de la Natividad ha aprovechado de tal modo las dimensiones reducidas de la tabla, que toca la tijera del tejado el marco; en los espacios libres, a derecha e izquierda, vense la escena del *Anuncio* y un trozo de paisaje; en el ángulo de la techumbre, la estrella, y dentro del portal, el Niño en el pesebre, María arrodillada, como una mujer, que será la matrona; dos pastores, y con variante iconográfica (que ignoro cuándo se inicia y que en

¹¹⁸ La tabla de la escuela del Maestro de San Jorge (hoy Bernardo Martorell) del Museo de Vich, en Post (o. c., 2, p. 409) la de la colección Lipmann de Berlín (o. c., 6, p. 551).

¹¹⁹ N. 39, p. 27, del álbum, *La colección Muntadas* (Barcelona, 1931).

¹²⁰ Véanse: J. SANCHÍS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, y Post, o. c. (6, p. 68). La tabla estuvo expuesta en el Prado en 1939; se reprodujo en mi catálogo *De Barnaba da Modena...*

¹²¹ M. BETI, *El arte medieval del Maestrazgo. El pintor cuatrocenista Valentín de Montoliu* (Castellón, 1927), publica la *Adoración* del banco del retablo de San Mateo; pero rechaza su atribución al pincel de Montoliu; Post (7, p. 695) reproduce, atribuyéndosela, la de la colección González Martí, de Valencia.

el arte del xv tuvo algún desarrollo) San José calentando los pañales ¹²² (lám. 41).

Como era lógico, los grandes pintores flamencos no desaprovecharon la ocasión que esta tendencia, generalizada en el siglo xv, les brindaba para cultivar su gusto innato por el estudio del natural. En España permaneció durante siglos, probablemente, una de las tablas más hermosas de uno de los mayores artistas: *La Adoración de los pastores*, de Hugo van der Goes, del Museo de Berlín ¹²³. Prescindióse de minucias pintorescas y se cerró la composición, metiendo en espacio angosto—quizá se pintó para banco de un retablo—al Niño con sus padres, orantes, como los diez ángeles y los cuatro pastores que entran apresurados; al fondo se ve el *Anuncio* y todavía resta lugar para dos varones—¿profetas?—que descorren la cortina que simula haber ocultado la escena. La verdad en las actitudes y en la expresión de las figuras insufla aire de modernidad. ¿Influyó sobre nuestro arte? Es punto cuyo análisis ocuparía espacio que se necesita para otros desarrollos (lám. 45).

También en el Bouts del Prado asoman los pastores por la ventana partida (lám. 44).

El valioso conjunto flamenco de escultura y pintura de la capilla de San Juan, en el Salvador de Valladolid, asignado por Justi a Quintín Massys, después al anónimo maestro del tríptico de Morrisson y que ahora quiere identificarse con el discípulo de Massys, llamado Arien (en su taller en 1495), quizá Adriaen Skillermann, nos ofrece una excelente *Adoración de ángeles y pastores* en la que San José, representado como todavía adulto, se acerca al grupo con ademán de descubrirse y llevando un farol encendido ¹²⁴ (lám. 48).

¹²² No consta esta tabla en el *Catalogue of Paintings and drawings* formado por Henniker-Heaton (Worcester. Mass. 1922); pero, ya estaba allí en 1930, cuando lo visité. Es un retablito que tiene en el centro la Virgen con el Niño y tres escenas en las calles laterales.

¹²³ La soberbia tabla perteneció al infante don Sebastián, y cuando, por ser carlista, le fué incautada su colección, estuvo algún tiempo en el Museo del Prado; devuelta, fué vendida al Museo de Berlín, y andando el tiempo, por sarcasmo, se manejó esta adquisición para contribuir a forzar la de la tabla de la *Adoración de los Reyes* de Monforte de Lemos, pretextando restablecer un conjunto que si algún día formaron dejó de serlo antes del siglo xvii. En la colección del infante creíase de Weyden.

¹²⁴ G. NIETO GALLO, *El retablo de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador de Valladolid* («Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología». Facultad de Historia, Valladolid, fascs. 13 a 21, 1940). Estudio extenso, con abundante ilustración. El retablo fué estudiado por C. JUSTI en el t. 1 de su *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens* (Berlín, 1908, pp. 327-

De pincel que, si era español estaba intensamente flamenquizado, son las tablas que fueron del monasterio de bernardos de Sopetrán (Guadalajara) y que están en el Prado; retrátase en una, seguramente, al primer duque del Infantado, primogénito del marqués poeta Santillana. Al portal, que es una galería abierta sobre amenísimo país con ría, o río navegable, cerros arbolados y edificios góticos, han llegado ya tres ángeles que adoran al Salvador, otros tres vuelan cantando el *Gloria*, y dos pastores, tras el seto de mimbres, se inclinan reverentes ¹²⁵ (lám. 46).

Sin pararse a señalar todas las variantes iconográficas que se observan en la representación de la Natividad en la segunda mitad del siglo xv, anotaré alguna sin trascendencia, pero curiosa: En la atribuída a Jaime Ferrer, pintor ilderdense de 1457, hoy en el Museo de Cleveland, cuando arriban los pastores el Niño Jesús está bendiciendo a sus padres y tiene en la mano izquierda el globo del mundo superado por la cruz ¹²⁶; en la del conde de Casal, atribuída a Martín de Soria (antes de 1500), discípulo de Huguet, uno de los pastores trae a cuestas un cordero, motivo que, secularmente, habrá de repetirse ¹²⁷. Enfrente de estas innovaciones no faltan arcaísmos; así, en la tabla que Post clasifica como del maestro de Peñafiel se ve el pesebre de mármol labrado primorosamente y a una santa de rodillas, quizá Salomé, la matrona perdonada del Evangelio apócrifo.

No se ignora que en la pintura en España a finales del xv comienza a sustituirse la influencia de Flandes por las enseñanzas que llegan de Italia. Y no sólo enseñanzas, sino algunos artistas. Al propio tiempo, artistas españoles marcharon allá y al volver traen enseñanzas provechosas; movimientos que se traducen en novedades de importancia. Sirvan para muestras dos casos calificados:

Es el primero Paolo Sancto Leocadio de Reggio, en la Emilia, que labora en Valencia desde 1472. En una de sus últimas obras, el retablo de la colegiata de Gandía, pintado en 1507 y destruído en 1936, pintó *La adora-*

329) a nombre de Quintín Massys. Friedländer lo relacionó con el anónimo maestro del tríptico Morrison, que en el trabajo mencionado aquí se procura identificar con Adriaen Skillermann.

¹²⁵ E. LAFUENTE, *Las tablas de Sopetrán* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1929, p. 89 y ss.).

¹²⁶ Tabla de la colección Gin de Cleveland (Post, o. c., 7, página 537).

¹²⁷ Murió Martín de Soria antes del 5 de agosto de 1499; fué discípulo de Huguet. Post le atribuye una tabla ruda de Cervera de la Cañada (o. c., 8, p. 334) y esta *Adoración* de la colección Casal de Madrid (o. c., 8, p. 367).

ción magistralmente; equilibrada sin rigidez, mediante los dos grupos de adoradores, destaca sobre un cierre severo de elementos arquitectónicos romanos ¹²⁸ (lámina 55).

El segundo caso produjo la más hermosa realización del tema que poseamos en España. Débese al manchego Hernando Yáñez de la Almedina, que, después de haber permanecido en Italia, pintó con Hernando de Llanos las puertas, por haz y envés, del retablo de plata de la catedral de Valencia (1504-7), que se fundió en 1809. El cuadro está impregnado de esencias itálicas complejas—que percibió y analizó María Luisa Caturla—¹²⁹; despliega una composición rítmica y solemne, y la expresión de todos los personajes está teñida de melancolía, cual si el presentimiento de la Pasión del Señor impidiese todo regocijo. Al fondo se figura el *Anuncio*, a la derecha; por el centro, dos pastores de estatuaría prestancia se acercan al portal, en donde están ya otros. No se logró la magistral disposición con corto estudio de antecedentes; mas ello no obsta para la originalidad y para traducir con veraz imagen el natural. Sobre estas cualidades de clasicismo auténtico está la calidad del ambiente, conseguida gracias a los volúmenes de las figuras; sus cuerpos «hacen espacio»; innovación atrevida entre nosotros, cuando todavía se acostumbraba que las figuras se superpusiesen o se colocase tras ellas un telón (lám. 54).

Otro nombre insigne ostenta por estos años el arte levantino: el de Rodrigo de Osuna; al tratar de otros temas inspirados en el Evangelio se resaltarán su importancia, pues no se estiman como de su pincel *las Adoraciones de pastores*, selladas con las características de su estilo; a saber: una tabla del Ayuntamiento de Castellón, animada y caliente de colorido, con el gracioso pormenor de que el Niño Jesús tiene el dedo índice en la boca, publicada por don Elías Tormo entre las obras del anónimo *Maestro del Caballero de Montesa* ¹³⁰ (lám. 52), y la poco ha ingresada en el Prado, pareja de una *Adoración de los Magos*, con tres ángeles, uno de los cuales

¹²⁸ C. SARTHOU CARRERES, *La colegiata de Gandía* («Boletín Sociedad Esp. Excurs.», 1926, p. 32 y ss.).

¹²⁹ M. L. CATURLA, *Fernando Yáñez no es leonardesco* («Archivo», 1942, p. 35 y ss.). El retablo de Valencia estudiado ya por JUSTI (*Miscellanen...*, 2, p. 133) no fué publicado completo más que por M. GONZÁLEZ MARTÍ en «Museum», 1914. Véase, además, E. TORMO, *Yáñez de la Almedina* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1915, página 198 y ss.), y mi citado catálogo *De Barnaba da Modena...*

¹³⁰ E. TORMO, *Rodrigo de Osuna padre e hijo* («Archivo», 1932-1933).

arregla los pañales del pesebre—rasgo de relativa originalidad—y que, asimismo, deberá clasificarse como pintura de la escuela del artista, que supo fundir con personalidad vigorosa las aportaciones de Flandes y de Italia (lám. 53).

Húbolos, además, mediante la introducción de cuadros de ambos países.

Dentro de la escuela brillante y superficial de Amberes, y fechable hacia 1520, está el tríptico del Prado—número 2.635—que tiene en su portezuela izquierda *la Natividad* con los consabidos tres ángeles, la llegada de los pastores, y se representa a San José portador de un farol en vez de un cirio. De análoga dirección, y de fecha próxima, es otra tabla de una colección madrileña, extrañamente compuesta, ya que figura *la Natividad* cual si hubiese acontecido en el pórtico arruinado de un templo, en cuyo interior se verifica *la Circuncisión*, por peculiaridad iconográfica, o capricho del que encargó la pintura, o de quien la ejecutó (lám. 60).

Se da también en algunas tablas la circunstancia de que esté adornado el portal con una tela rica a manera de dosel; así, en una de la colección Donadio y en otra del retablo de la iglesia de Presencio (Burgos); minucia, más bien que variante, en el tratamiento del tema (lámina 49).

Tampoco lo son, si retrocedemos algo, las particularidades que se observan en la miniatura del *Breviario* de Isabel la Católica, de la Biblioteca Nacional de Madrid, con los ángeles en el tejado y la mula exhalandovaho para calentar al Salvador; ni son trascendentales las que se advierten en la del *Breviario* de Carlos V, de El Escorial¹³¹, situando fuera del portal la adoración de ángeles y pastores y poniendo al Niño sobre un sillar, según hemos visto que hicieron Pedro Berruguete y Juan de Borgoña.

De mayor entidad, y con frutos pictóricos seculares, es la de interpretar de noche—siguiendo a los textos en uso—*la Adoración*. Dicho queda que no faltan precedentes nórdicos, y alguno italiano está de antiguo en Madrid.

Si bien no hayan abierto huella en el arte español, por la razón dada al comienzo, deben entrar en la reseña dos magníficas tablas. Guárdase la primera en la clausura del monasterio de la Encarnación, descubierta en 1917 por don Elías Tormo; es una obra segura del

¹³¹ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo de la Exposición de códices miniados* (Madrid, 1929), p. 161.

gran pintor leonardesco Bernardino Luini (1475-1532) y en 1939-40 se pudo admirar en el Prado. La Virgen, una Gioconda a lo divino—en frase del crítico citado—, y San José están ante el Niño en «contraposto» de ademanes, norma del tiempo en Italia; dos pastores llegan al lugar del nacimiento; cuatro ángeles plantados sobre una nube resistente cantan el Gloria¹³². La escena es nocturna.

No así en la otra pintura italiana importada: la hermosa *Adoración de los pastores*, que en el Museo del Prado viene dándose como de mano de Palma el Viejo, y que varios críticos adscriben a Bonifacio Veronese, que murió en 1553, un cuarto de siglo después que Palma. El autor de la tabla, apartándose con osadía de lo usadero, retrasa la adoración hasta que el Niño, de algunos meses, sosteniéndose en el regazo materno, atiende a los pastores y se dirige a los de la derecha. Acaso haya que ver en esta rareza iconográfica un eco vago de aquellos apócrifos que refieren entre los milagros del Niño Dios el haber hablado en la cuna, etc. El fondo, amplísimo y luminoso¹³³ (lám. 59).

Si de Flandes y de Italia se introducen en España cuadros notables en los primeros años del siglo XVI, ¿cuál hubo de ser la pintura española producto de estas diversas aportaciones?

Pocos pintores fueron tan obedientes a las enseñanzas italianas como Alonso Berruguete, en cuanto escultor mucho más original y más español. En su retablo de San Benito de Valladolid, hoy en el Museo de la misma ciudad, alternó maravillosos relieves y estatuas con tablas correctas y frías—¡él tan fogoso y hasta violento!—. Su *Natividad* tiene de relativamente nuevo el que se representa en medio del campo con dos ángeles y tan alejada del establo, que dos pastores que, siguiendo el aviso celestial hasta allí se habían encaminado, salen en busca del Mesías recién nacido¹³⁴.

El triunfo, templado siempre en el centro de España,

¹³² E. TORMO, *Visitando lo no visitable: I. La clausura de la Encarnación en Madrid* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1917, p. 121 y ss.). Estuvo expuesta en el Museo del Prado en 1940.

¹³³ Es cuadro que ya en 1700 estaba en el Alcázar de Madrid. En la sacristía de San Isidro de Madrid se quemó en 1936 una hermosa *Adoración* del mismo estilo.

¹³⁴ Como es sabido, contrató Berruguete el retablo en 1526 y en 1532 estaba acabado y montado. ORUETA, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917), p. 127, critica acerbamente esta tabla; la mejor comprensión del manierismo hace que hoy suenen a exageradas sus censuras.

de la moda italiana produjo pinturas en las que la Natividad adquiere caracteres de fiesta suntuosa. La pobreza del cobertizo medieval, la modestia de las ruinas del siglo XV, truécanse en despliegue de saber arquitectónico.

Admírese la tabla de la colección de don José Lázaro, que Angulo clasifica como del *Maestro de Astorga*, por él bautizado y estudiado. «Tal vez—escribe—no ofrezca toda la pintura castellana de fines del XV y principios de XVI una versión del tema tan animada y llena de vida por «el gozo incontenible de los pastores»... Uno de ellos, no pudiendo resistir su alegría, se ha recogido la túnica en la cintura y, despojándose de su capa y arrojándola en tierra..., baila al rápido ritmo del caramillo y la gaita... Se oye el nervioso golpear de sus pies y hasta percibimos el claro castañeteo de sus dedos». Contrapone este regocijo al sentimiento que embarga a los pastores de Yañez: aquéllos emparejan con los bulliciosos de Juan del Encina; éstos anticipan la melancolía de los de Garcilaso ¹³⁵ (lám. 57).

Reducido el espacio, mas no amenguada la suntuosidad del edificio teatro de la *Adoración*, poblado su ámbito con nueve ángeles cantores y músicos, el Niño encima de un sillar, como en Pedro Berruguete y en Juan de Borgoña—nota que aianza el castellanismo de este rasgo—, dos pastores próximos, dos más lejanos y en la distancia mayor el *Anuncio*, la tabla del Museo del Prado que el catálogo da a Juan Correa de Vivar (fl. 1539-52) y don Manuel Gómez-Moreno adjudica al mal conocido pintor toledano Francisco Comontes, forma con la precedente la pareja sin rival de las Natividades castellanas de factura italianizante, en las que cuanto el pasaje evangélico contiene de exaltación y de triunfo se traduce por formas expresivas en grado sumo ¹³⁶ (lámina 58).

En Sevilla, Luis de Vargas, el pintor clásico por definición entre españoles, en su *Adoración* juvenil, firma-

¹³⁵ Publiqué esta tabla en «Vértice», diciembre de 1940: *La Natividad en la pintura española*, y apunté que provenía de tierras de Guadalajara, por así habérselo oído, si mi memoria no es infiel, a su propietario don José Lázaro. D. ANGULO, *El maestro de Astorga* («Archivo», 1943, p. 404 y ss.), aduce el precedente del Perugino de la Villa Albani (Roma).

¹³⁶ Para mí, la atribución a Correa es firme, por el parentesco con otros dos cuadros del Prado, *La Presentación* y *La Visitación*, casi pudieran haber sido sus puertas, y de aquélla, dicen los Catálogos del Museo que se trajo del monasterio de Guisando. La personalidad artística de Comontes, pese al retablo que hoy está en San Juan de los Reyes de Toledo, no resulta definida. En la tonalidad general difiere mucho el retablo de la *Adoración* de que hablamos.

da con la fórmula humilde o vanidosa, según se considere, *Tunc discebam*. Luisius de Vargas en 1555, supera a todas las enumeradas por el calor popular; pues si en la parte alta un rompimiento de gloria introduce al Padre Eterno rodeado por ángeles y sobre una nube, en la media y en la baja el más abigarrado concurso pastoril con ofrendas anima impetuoso el cuadro; incluso una joven conduce a un niño en brazos. Disposición y partido de sombras prueban que Vargas no desconocía las obras de Correggio y de su escuela ¹³⁷.

Juan Vicente Masip, el padre de Juanes, en el retablo de la catedral de Segorbe (Castellón), demuestra su dominio de la gramática rafaelesca (lám. 62), y su hijo, italianizante de calidad, Juan de Juanes († en 1579), en *La adoración* de San Nicolás de Valencia, pintada en su mocedad ¹³⁸, en medio del banco del retablo, sobre la credencia de la epístola, introdujo no más que a dos pastores oferentes, y sigue las normas de la escuela. Tampoco parece obra avanzada, y no es indigna de su pincel, la tabla de propiedad particular, en Valencia, en la que dos pastores ofrecen a Jesús un cordero y una cesta con queso y frutas, mientras otros dos escuchan el *Anuncio* de un ángel envuelto en luz, que les señala el camino ¹³⁹.

Antes de entrar en el examen de lo que significó para el arte pictórico de España el reinado de Felipe II (más por la adquisición de cuadros y por la venida de artistas extranjeros que por fecundidad del genio nacional) ¹⁴⁰ es conveniente apuntar algunos datos sobre *la Adoración* en la escultura de la primera mitad del siglo XVI. Es campo dilatadísimo; contados son los retablos sin relieve o grupo de *la Natividad*, y apenas se concibe después del año 1500 que no aparezca en el portal o sus cercanías un pastor. La extensión desmedida de la materia exige mencionar sólo los ejemplos más señalados; por otra parte, para el desarrollo iconográfico son poco numerosas las noticias que proporciona.

Se labró en el siglo XV, en sus postrimerías, y por el taller de Simón de Colonia, el hermoso sepulcro del arcediano don Fernando Díaz de Fuente Pelayo en la ca-

¹³⁷ A. L. MAYER, *Historia de la pintura española* (Madrid, 1828, página 187, fig. 64).

¹³⁸ A. IGUAL UBEDA, *Juan de Juanes* (Barcelona, 1943, lám. 16).

¹³⁹ L. SARALEGUI, *Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1944, p. 23 y ss.). Es curioso el grupo de pastores guiado por un ángel.

¹⁴⁰ Insistí en este punto de vista en un artículo publicado en «El Español», 12 diciembre de 1942: *Política artística de los Austrias. La de Felipe II*.

pilla de la Concepción de la catedral burgalesa, en el que, de relieve, está *la Natividad* con ángeles y pastores ¹⁴¹. Vese expresivamente tratado el asunto en el banco del retablo de la catedral de Oviedo, contratado en 1511 con el entallador Giralte de Bruselas, vecino de Zamora ¹⁴². Damián Forment, en el del Pilar, dejó otra notabilísima ¹⁴³, y aborascó la composición, andando el tiempo, en el de San Vicente de la Sonsierra (Logroño), si es de su mano, que por reproducciones no lo parece ¹⁴⁴.

Dentro de cauces más clásicos discurrieron Juan Rodríguez y Lucas Giraldo al esculpir (1531-44) el trascoro de Avila, y Francisco Giralte, el retablo de la Magdalena de Valladolid. Las modificaciones que se hacen por unos y otros en la representación plástica son de poca entidad. En casos, un retroceso arcaizante vuelve a figurar a San José con el cirio y amparando su llama; así en el retablo de la Universidad de Oñate, labrado en 1536; o un capricho extraño hace tañer el arpa a un pastor en el de Ezcaray (Logroño) ¹⁴⁵.

Valdío empeño fuera insistir en la sabida historia de El Escorial y en que su adorno, casi exclusivamente pictórico, fué decisivo para el ulterior florecimiento del arte español. A la afición y la competencia de Felipe II, sumadas a su eficacia de gobernante-mecenas, debió nuestra pintura buena parte de los elementos actuantes a lo largo del siglo, más que cumplido, de su esplendor.

También es cosa trivial, por repetida, la poca fortuna del Rey Prudente en sus planes de atraer a la magna edificación escurialense a los pintores máximos de su tiempo. Ni Miguel Angel—aunque éste fué llamado como escultor—, ni Tiziano, ni Veronés, ni Tintoretto pudieron o quisieron venir, y hubo de resignarse a pagar, y con gran costo, artistas que le satisficieron escasamente.

Infortunio hubo asimismo con la muerte de Juan Fer-

¹⁴¹ WEISE, o. c., 3, lám. 64. Véase, también: M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos* (Burgos, 1866).

¹⁴² M. GÓMEZ-MORENO, *El retablo mayor de la catedral de Oviedo* («Archivo», 1933, p. 2 y ss.).

¹⁴³ M. GÓMEZ-MORENO, *La Escultura del Renacimiento en España* (Pantheon, 193..., 2).

¹⁴⁴ WEISE, o. c.

¹⁴⁵ WEISE, o. c., 2, texto, p. 95, fig. 49. Data el retablo de la Universidad de Oñate de 1536. Llega San José, como en las tablas del XV, amparando la llama de la vela. Según Mâle débese este pormenor en el modo de figurar *la Natividad* para que el público asistente a las representaciones teatrales se diese cuenta de que aconteció de noche.

nández de Navarrete, el pintor *Mudo*, en quien tan legítimas esperanzas, que pronto se frustraron, había puesto Felipe II. En 1575 se le pagaron, entre otros cuadros, una *Adoración de pastores*¹⁴⁶ que cuenta como cabeza de una serie en la que la técnica pictórica aparece renovada, gracias a las enseñanzas venecianas, en el colorido y, sobre todo, en el partido de luces. El padre Sigüenza—el primer crítico de arte de su época—escribió de este lienzo: «Hizo el *Mudo* un nacimiento de Nuestro Salvador con admirable artificio. Dale a la Virgen en el rostro el resplandor del Niño... Al Santo Josef le dá la luz de una candela que lleva en la mano... A los pastores, que aún están algo apartados y sin duda son lo mejor deste cuadro, les dan unas vislumbres de los ángeles que hacen un singular efecto... Reverberan estas luces de unas partes en otras; ayúdanse para hacerse claros y oscuros diferentes, cosa de mucho ingenio»¹⁴⁷. El cuadro, que a fines del siglo XVI estaba ya algo maltratado—lo dice el padre Sigüenza—está hoy en estado lamentable¹⁴⁸.

En la guerra se perdieron los dibujos de Gijón coleccionados por Jovellanos, entre ellos los dos que se reproducen, estudios del *Mudo* para una *Adoración* que no es, desde luego, la de El Escorial, en la que tanto San José como el pastor de primer término están erguidos y es composición de solos cuatro personajes¹⁴⁹ (láms. 63-64).

La pintada, pese a su deterioro, no se compare con la de Federico Zúcaro para el altar mayor. Acudamos al padre Sigüenza, que es sabroso lo que refiere: «Cuando las acabó [pintó también una *Adoración de los magos*] quedó tan enamorado de sus manos Federico que quiso las viese Su Majestad antes que las asentasen..., y cuando llegó Su Majestad a verlas, habiéndolas puesto a la

¹⁴⁶ FRAY J. ZARCO, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid, 1931, pp. 14-15). El lienzo está en el claustro alto.

¹⁴⁷ Según el padre Sigüenza, los pastores son lo mejor del cuadro, y añade: «Oíle yo decir algunas veces a Peregrino, mirando este cuadro: *O, le belli pastori!*».

¹⁴⁸ Ya el padre Sigüenza escribió: «Está ya algo maltratado, porque las humedades y destemplanzas del cielo le dan allí batería y no se ha guardado con el cuidado que era razón.» El padre Zarco atribuyó parte de su mala conservación a que quizá estuvo en Madrid entre 1809 y 1814. Es probable que el mal del lienzo no sea grave más que en la apariencia y que una forración y limpieza escrupulosas le devuelvan su belleza.

¹⁴⁹ La hoja de papel en que estaba la composición y el estudio de las figuras ardió en Gijón en 1937; la primera fué publicada por J. MORENO VILLA, *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo* (1926, lám. 46); y las dos caras en las láms. 120 y 121 de mis *Dibujos españoles, II*.

luz que le pareció mejor, le dixo con harta confianza: «Señor, esto es donde puede llegar el arte; y éstas están para de cerca y de lexos.» No le respondió ninguna cosa, mostrándole aquel buen semblante y gracia que daba por respuesta a todos, que jamás lo supo dar malo a nadie. De allí a un rato que las estuvo mirando, le preguntó si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor, asiendo dellos a dos manos...: respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo había hecho poco caso de lo demás y que parecía cosa impropia un pastor que venía de su ganado, a media noche, y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos si no guardaba gallinas»¹⁵⁰. La graciosa anécdota esclarece el concepto riguroso que se tenía en aquel tiempo acerca de las representaciones plásticas de los pasajes del Evangelio. En otro lugar precisé cuál fué el real influjo del concilio tridentino a este respecto; baste aquí subrayar cuán alerta estaba Felipe II en lo referente a las pinturas destinadas a su fundación predilecta (láms. 67).

El frígido y amanerado lienzo de Zúcaro fué retirado del retablo mayor «cuando le despidió¹⁵¹ [el Rey] haciéndole mucha merced», al decir del padre Sigüenza. Ocurrió esto en diciembre de 1588. Sustituyó temporalmente a la pintura una soberbia *Adoración de los pastores* encargada a Tintoretto y entregada en El Escorial el 18 de agosto de 1584; y, pretextando que las figuras eran menores del natural, se retiró poco después y está en las salas capitulares. Encomia en el grandioso lienzo el padre Sigüenza su «muy hermosa y florida labor y luces», y por el camino de modernidad pictórica, indicado al mencionar a Navarrete, avanza decidido el veneciano, con recursos geniales de que carecía *el Mudo*. Forzado el pintor por las proporciones del lienzo (3,21 × 1,90), dispuso la composición como en dos plantas, colocando el pesebre en arruinado y alto tenderete de madera a la rústica, con ángeles en los maderos de la techumbre, que no tacha; tres pastores están cerca del Niño y, debajo, con ganado vacuno y averío, cinco pastores más. La novedad en la composición es extraordinaria y la valentía en acumular elementos nunca empleados hacen de esta pintura una de las más sorprendentes representaciones pictóricas de la *Adoración*¹⁵² (láms. 65-66).

¹⁵⁰ En *Fuentes para la historia del arte español*, 1, pp. 400-401.

¹⁵¹ FRAY J. ZARCO, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, pp. 194-198 y 214-215.

¹⁵² Al aparecer, lo trajo Nicolás Granelo y se le paga en 14 de noviembre de 1583 (ZARCO, o. c., p. 54). Se entregó al monasterio en 18 de agosto de 1584. Según el padre Sigüenza: «estuvo pues-

Retirada del retablo escurialense hubo de colocarse en él la correcta y agradable, sin alardes de inventar, pintada por Peregrín Tibaldi, que trabajó en San Lorenzo siete años, hasta el de 1593¹⁵³ (lám. 68).

La creación de Tintoretto tuvo, sin embargo, en España quien la emulase; casi no es necesario nombrarle: Dominico Theothocópuli, llamado el Greco. Aparece en 1577 pintando en Toledo en el monasterio de benedictinas de Santo Domingo el Antiguo; dejemos a un lado las hipótesis sobre su venida y aduzcamos al caso el altar colateral del Evangelio con *la Adoración de los pastores*. Introdujo el cretense en el lienzo vibrante una innovación iconográfica: la figura del magno escriturario San Jerónimo, el que se retiró a la cueva de Belén para hacer penitencia. No había leído el Greco, de seguro, las censuras del santo contra los anacronismos de los pintores que colocaban a San Pablo al lado de Cristo, que no llegó a conocer... La escena es de noche y se ven las figuras gracias a la luz que irradia del divino Infante y de la candela de San Jerónimo. La luz unifica la composición, libérrima en formas y actitudes, que corona un grupo delicioso de ángeles¹⁵⁴.

El tema había ocupado ya años antes los pinceles del cretense y, prescindiendo de ejemplares un tanto problemáticos, hay que admirar la jugosa interpretación juvenil que hubo de crear en el políptico de la Galería estense, en Módena. Para elaborarla—ya lo advirtió Rodolfo Pallucchini—se aprovechó de tres estampas, a saber: del monogramista I. B., de Bonazone y de Parmigianino; pero la garra genial, aun sin la firma, revelaría la paternidad¹⁵⁵ (lám. 70).

ta en el altar mayor, y merecía bien aquel lugar, y por ser las figuras menores del natural, y porque se pretendía que todo el retablo fuese de un maestro, se quitó y se goza mejor adonde está» (*Fuentes*, I, p. 420). Se expuso en el Prado en 1939 (*De Barnaba da Modena...*, p. 9).

¹⁵³ Se tasaron los cuadros en Tibaldi para el altar mayor en 22 de enero de 1592. Es de notar que en 1596 los retocó el pintor Juan Gómez. (ZARCO, o. c., pp. 227 y 259-260.)

¹⁵⁴ Las pinturas de Santo Domingo el Antiguo son las primeras toledanas del Greco. *La Asunción* del retablo principal, hoy en Chicago, tiene la fecha de 1577. Es rica en documentación, aunque no respecto al Greco, la monografía de V. GARCÍA REY, *El deán don Diego de Castilla y la reconstrucción de Santo Domingo el Antiguo de Toledo* (Toledo, ¿1928?).

¹⁵⁵ R. PILLUCCHINI, *Il polittico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista* (fasc. 7 de «Opere d'Arte» publicadas por el R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma, 1937.) Corrijase Módena en vez de Parma en el epigrafe de la lámina 70, y adviértase que se reproduce sólo la parte baja del cuadro.

Insiste en el asunto, ya con personalísimo acento, en la bellísima *Natividad* del rey de Rumania; reiterando la división en dos zonas, ocupada la alta por los ángeles cantores, menos tranquilos que en Módena, donde aparecen sentados cómodamente, sobre densas nubes; mientras que en el lienzo rumano se figuran inseguros encima de la endeble bóveda rota del portal; y en la inferior, la escena acostumbrada, con un ángel, tres pastores y un borrego en primer término. La figura de María sería la más hermosa, con hermosura física, de las pintadas por el Greco, si no la aventajase la de la *Sagrada Familia* del Hospital toledano de Tavera. Para Busuioceanu el cuadro de Bucarest se fecha en los alrededores de 1580¹⁵⁶ (lám. 72).

Con factura más avanzada, que el mismo crítico rumano califica con palabra gráfica de crepitante, realizó el Greco, quizá una década después, el cuadrado de la galería Corsini de Roma, sin cambios en la composición (lámina 71). Surgen éstos en otras *Adoraciones*, como la que de San Torcuato de Toledo ha pasado al ático del retablo de Santo Domingo el Antiguo y la del convento de Dai-miel, adquirida por un coleccionista bilbaíno. Redúcese el cuadro a la propia *Adoración* y vibran hasta el estallido las actitudes tensas y el color; toda solemnidad hierática queda quebrantada por la pasión que mueve, y conmueve, y conturba a cuantos intervienen en la acción¹⁵⁷. Preceptos, textos, modelos, fueron olvidados por el artista, que dejó actuar, sin embridarlos, a su temperamento y a su técnica (lám. 73).

Porque proporciona otra versión del tema dentro del arte del cretense, indicaré el grabado que firma Diego de

¹⁵⁶ AL. BUSUIOCEANU, *Les tableaux du Greco de la Collection Royale de Roumanie* (Bruxelles-Paris, 1937), láms. 5-10. Se cree que fué pintada para el retablo del Colegio de doña María de Aragón de Madrid, compañera de las del Prado y de la *Anunciación*, también propiedad del Museo del Prado, que la tiene en depósito en el de Villanueva y Geltrú. Las pinturas se encargaron a fines de 1596; estaban acabadas en 1600 en que se trajeron a Madrid. (F. DE B. SAN ROMÁN, *De la vida del Greco* («Archivo», 1927; hay tirada aparte.)

¹⁵⁷ Mide 0,67×0,71. Es lienzo de historia azarosa en estos últimos tiempos. Tratábase de su adquisición por el Estado, y la Academia de Bellas Artes había dictaminado favorablemente el expediente. Cuando la guerra, fué incautado; restaurado por un procedimiento discutible y, por fin, forrado en el Prado. Después de la liberación se prosiguieron las gestiones de compra. En 1940 figuró con el n. 21 en el catálogo de la *Exposição do Mundo português: Portugal em Espanha* (Lisboa, 1940), en el que indiqué como fecha aproximada la de 1604. A punto de realizarse la adquisición por el Estado, y expuesto en el Museo, incluido en el *Catálogo* del mismo, antes de salir la edición de 1942 se interpuso un coleccionista bilbaíno, que hoy lo posee.

Astor en Toledo el año de 1605, pues aunque no conste el «pinxit», para mí no tiene duda que reproduce un cuadro perdido del Greco; quizá el último «estado» de las modalidades que bajo su pincel revistió el asunto. Son de notar los ademanes de los pastores, situados a la derecha, y el asno. Astor, cuando grababa composiciones propias, no seguía la manera de Theothocópuli; posición similar a la de Luis Tristán: o copista fiel, o pintor influído, muy levemente, por el maestro. Después de todo, tal es la norma obedecida, en general, por los discípulos de los grandes pintores españoles: casi nunca se dá entre nosotros lo que en Italia y en Flandes fué frecuente: el «epígono», apenas diferenciado.

Pero repárese en que además, y por fuera, de una personalidad singular cual la del Greco, algo había ocurrido en el mundo pictórico y, justamente, su manifestación clara habíase expresado pintando sobre todo *la Natividad* y, concretamente, *la Adoración de los pastores*; incluso nacía un nuevo género, que por pintar cabañas se caracterizaba, y el Greco en Venecia hubo de conocerlo y aquí seguirlo, con la originalidad que todo genio acierta a poner sobre cuanto toca. Me refiero a la tendencia que vitaliza el taller de los Bassanos. Jacobo da Ponte, padre y cabeza de la dinastía artística, es quien concibe *la Adoración de los pastores* en lienzos con unidad de luz, que proporciona en la noche el cuerpo del Hijo de Dios (lámina 69). El sistema medieval de rodearle de una aureola dorada, convertido ya en algunas tablas de Flandes (y, según vimos, también de España) en foco luminoso, pasa ahora a servir el empeño del que la pintura durante siglos no ha de prescindir. Los cuadros de Bassano vinieron temprano a España, y desde las colecciones regias fueron enseñanzas eficaces para nuestros pintores, como en Italia lo habían sido para el Greco.

La dirección progresiva que la escuela veneciana emprendía estaba, en parte, contrarrestada por el manierismo, así italiano como flamenco; de éste vino en tiempos de Felipe II una curiosa *Adoración de los pastores*, pintada de claroscuro en el exterior de una de las puertas del tríptico de la *Vida de la Virgen*, de Michel Coxcie († en 1592), conservado en el Museo del Prado. No sólo la falta de color emparenta la composición con la de un relieve¹⁵⁸.

En esta tendencia fría pueden citarse varias muestras

¹⁵⁸ Se pintó para Santa Gúdula de Bruselas; adquirido por Felipe II, se entregó al monasterio de El Escorial en 31 de julio de 1586.

españolas. Una presenta notable interés: la firma Juan Pantoja de la Cruz en 1605; en su zona superior hay el coro angélico, y en la inferior la escena de la *Adoración de los pastores*¹⁵⁹ (lám. 74).

Mas no se retarda la transformación, y en pintores toledanos, valencianos y andaluces los gustos realistas, juntos a los hallazgos técnicos de los venecianos, son nuncios seguros del futuro próximo y glorioso.

Vivía aún el Greco cuando pintaba en Toledo un dominico milanés, que llegara de niño a España, llamado Juan Bautista Maino (1568-1649); fraile en el convento de San Pedro Mártir de la Ciudad Imperial, pintó para su retablo las *Cuatro Pascuas*; el lienzo correspondiente a la de *Navidad*, firmado en 1612, es propiedad del Museo del Prado, que lo depositó en el Museo-Biblioteca Balaguer, de Villanueva y Geltrú. Los tipos son realistas, robustos el dibujo y el modelado, y el colorido con las audacias y modernidades que hacen de Maino un pintor de fama creciente. Desde el punto de vista iconográfico merece indicarse la actitud del pastor que besa la mano al Niño¹⁶⁰.

Posterior en pocos años es el cuadro del toledano Luis Tristán, del Museo de Cambridge, firmado en 1620. Disípulo del Greco († en 1624), en esta obra confirma su procedencia parcial, pues en otras se separa notoriamente¹⁶¹. Distingue a este lienzo el primor en pintar los tres borregos de las ofrendas y los animales del pesebre.

Y ésa es la excelencia que más resalta en las obras del *Bassano español*, Pedro de Orrente (1570?-1645). Cultivó en España el género de «las cabañas», de aquí que prefiriese los temas bíblicos y evangélicos a propósito para pintar animales. Su *Adoración de los pastores*, del Prado, con suave luz crepuscular, es característica del momento pictórico (lám. 77).

Un lienzo del Museo de Bilbao en que se extrema la

¹⁵⁹ El cuadro de Pantoja lleva el n. 2.471 del Prado; está firmado en 1605. En 1603 pintó una pareja formada por el n. 1.038 y el n. 1.039; en ambos personajes de la familia de la reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III—madre y hermanos—, están retratados entre los pastores y asistentes a los nacimientos de María y de Jesús. Reprodújelos: *Sobre la vida y las obras de... Pantoja* («Archivo», 1947).

¹⁶⁰ X. SALAS, *Dos cuadros de Maino*, «Santo y Seña». (Madrid, 21 de octubre de 1941). Lo reproduce también E. HARRIS, *Spanish Painting* (Londres. The Art Book Club. 1938. Lám. 40).

¹⁶¹ W. G. CONSTABLE, *Catalogue of pictures in the Marlay bequest Fitzwilliam Museum Cambridge* (Cambridge, 1927), n. 78, página 55, lám. 25. Firmado en 1620 y compañero de una *Adoración de los Magos* en la colección de E. Borass. Larchmond, Nueva York.

acumulación de adorantes rústicos con sus ofrendas al Niño Jesús, se cree más bien hoy de Francisco Ribalta, artista que jugó papel decisivo en la transformación en sentido moderno de la pintura española. La semejanza con obras de Orrente, a las que supera en la factura y en el estudio del natural, establece un nexo mal estudiado hasta el día. Ribalta nació y murió casi dos décadas antes de Orrente; el cuadro de Bilbao, si es suyo, probaría un influjo del más joven, que otras pinturas no acreditan. En la iconografía tiene el lienzo la novedad de la extensión abarcada por el asunto y la numerosa concurrencia ¹⁶² (lám. 76).

Por más que la interferencia se antoje violenta, es lugar de aducir una tabla tardía, pero, en cierto modo, paralela de las pinturas que acaban de citarse, por su profusión en las ofrendas y la concurrencia pastoril; años aquellos pacíficos y pingües, el arte traduce la abundancia ambiente. Firma el cuadro—propiedad del Prado—el pintor de Utrecht Joachim Antonisz Uytewael, o Witenwael, en 1625 (lám. 78).

En el arranque de la escuela sevillana, de sus tres nombres: Pacheco, Roelas y Herrera el *Viejo*, sólo del segundo corresponde hablar; ni de la sequedad del primero, ni de la violencia del tercero cabe esperar fuese para ellos tema grato la tierna fiesta de la Natividad, que se adaptaba mejor al temperamento de Roelas. La pintó dos veces; en el gran retablo de la Casa profesa de la Compañía de Jesús, hoy asiento de la Universidad hispalense, y en la iglesia de la Merced, en Sanlúcar de Barrameda. Aquel cuadro sugirió a Pacheco un reparo malicioso en su *Arte de la pintura*: «¿Bueno es—escribió—que pongamos pleito a los pintores por la falta de los paños del pesebre, siendo algunos tan pródigos como Roelas en el *Nacimiento* de la Casa profesa desta ciudad? Donde, a mi ver, puso una sábana, y no pequeña, por cama, al niño Jesús en las manos de la Virgen, su madre, imitando a Basán, dexando el Niño desnudo» ¹⁶³.

¹⁶² La del Prado n. 1.045 la reprodujo MAYER, *Historia* cit., página 267, fig. 220. La de Villarejo de Salvanés, destruida en 1936, la hermosa de la catedral de Toledo y la obra de taller del Museo de San Vicente de la misma ciudad las publicó E. LAFUENTE, *Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés* («Archivo», 1941 (p. 503 y ss.)). El cuadro del Museo de Bilbao pertenecía en 1920 a la colección de D. L. de Jado, estuvo en la Exposición de Londres en 1920-21 y en su catálogo *Exhibition of Spanish Painting. Royal Academy*, n. 47, lo atribuí a Francisco Ribalta, si bien, señalando su parentesco con Orrente.

¹⁶³ Véase el texto en *Fuentes*, II, p. 204. El Roelas de la Merced de Sanlúcar, fuertemente realista, lo publicó E. HARRIS, obra citada, lám. 57.

Tampoco se le reprocharía exigüidad a Roelas en la sábana que alza María en el cuadro de Sanlúcar para descubrir el Niño a los pastores; son éstos tipos rústicos de realismo áspero; el músico tiene rasgos de zafiedad excesiva. Como en Luis de Vargas, también al Padre Eterno, de nobilísima prestancia, se le figura en un deslumbrador rompimiento de gloria que apenas deja adivinar cómo es el local donde la historia acaece. El pesebre es de tablones mal labrados; encima, sirviéndole de almohada un saco, está acostado el Niño. Nada, fuera de la zona celestial, hay en el cuadro que no revele la sujeción al natural cotidiano y vulgar ¹⁶⁴.

Alcanzamos ahora el mediodía de nuestra pintura. Si de Velázquez no se conoce ninguna *Adoración de los pastores* cierta, cabe admirar las de los artistas de gloria cercana a la suya: Ribera, Zurbarán y Murillo.

Pintó el extremeño para la cartuja de Jerez, en los años de plenitud, el gran retablo del que, deshecho y desperdigadas sus piezas, consérvanse los cuatro lienzos mayores en el Museo de Grenoble, después de haber pertenecido a los condes de París, en su castillo de Randán. Pintura de calidades y de vigor grande, está firmada en 1638 ¹⁶⁵. Los ángeles, sentados como niños traviesos en los maderos del techo, forman un coro; María—según la fórmula de la que se han visto tantos ejemplos—descubre el cuerpo del Hijo de Dios, desnudo y fajado, a los pastores; en primer término, a la izquierda, ríe con gesto picaresco un muchacho que ha traído una cesta de huevos, que con la cántara y la taza de barro vidriado y el cordero de la derecha pregonan la maestría de Zurbarán en pintar la naturaleza inanimada. El realismo pictórico de que hace gala el artista no obsta a la gracia infantil de Jesús, ni a la belleza de María y del ángel adorante. Sin defraudar la verdad, se ha andado largo camino desde la vulgaridad, a punto de rebasar las fronteras del arte, de Roelas (lám. 84).

Es de obligada mención en este lugar el cuadro de la National Gallery de Londres, de atribución cambiante; sin que sea problema que vaya ahora a ser dilucidado, diré de pasada que entre los nombres que para su cartela se han propuesto—Velázquez, Zurbarán, Pablo Legot, Antonio del Castillo...—, el que mejor conviene a

¹⁶⁴ A. L. MAYER, *Die sevillaner Malerschule* (Leipzig, 1911), lámina 23.

¹⁶⁵ Los cuadros de la cartuja de Jerez están, los pequeños, en el Museo de Cádiz, y los grandes, en el de Grenoble; allí fueron desde el castillo de Randán, de los Montpensiers; habían pertenecido a Luis Felipe.

sus caracteres es el del segundo. Jesús está vestido, no hay ángeles adorantes, entre los pastores aparece una vieja y, a la derecha, un chico, que ha venido cargado con una cesta de hogazas, ofrece al Salvador unas aves de corral; delante, dos corderos. Carecen éstos y la cesta de la fuerza que Zurbarán acostumbra a emplear en su factura, y el tenebrismo está más acentuado que en la mayor parte de sus obras: son restricciones que no cabe eludir ¹⁶⁶ (lám. 85).

De las diversas composiciones inventadas por Jusepe Ribera para la Natividad, excede a todas la del Museo del Louvre, que firmó con justa ufanía: *Jusepe Ribera, Español Académico Romano F. 1650* ¹⁶⁷, cuando no le restaban de vida más que seis años y dos de actividad. Pintura magistral por la luminosidad y por la nobleza de los modelos—el de la Virgen debió de ser su hija infortunada—. Unas piedras y un trozo de viga evocan el portal; el pesebre es más endeble y rústico que el del cuadro de Roelas. Narra el artista la historia con simplicidad ejemplar; ni ángeles, ni episodios: dos pastores y una mujer que baja la banasta que traía sobre la cabeza; un borrego al pie del pesebre. Reina en el cuadro suave complacencia devota, sin alegría vocinglera ni músicas. El sentido grave de la mejor religiosidad española exprésase en este lienzo inolvidable.

Fué antecedido en veinte años por el cuadro medio quemado en 1936 de la catedral de Valencia, del que hay un ejemplar secundario en la Academia de San Fernando; sus figuras son de medio cuerpo, y la de María es de hermosura extraordinaria y su técnica muy tenebrista.

Llegados a estas cimas, el descenso era inevitable, aun contando con el lienzo de Murillo del Museo del Prado, asequible a la sensibilidad media, gratísimo de entonación y de cálido colorido. No se manifiestan en él novedades iconográficas, ni en las ofrendas—la cesta de huevos, la gallina, el cordero—; pero una simpatía, comunicativa y fácil, encadena al contemplador a la obra de arte. Pintura juvenil, como lo prueba el partido de luces y el realismo de la figura de la vieja, etc., es en el grupo central formado por Madre e Hijo, donde el artista puso lo más hondo de su ternura (lám. 86).

¹⁶⁶ Las últimas publicaciones sobre Velázquez no le atribuyen el magnífico lienzo, E. LAFUENTE, *Velázquez complete edition* (Londón. Phaidon Press); y A. L. MAYER, *Velázquez. A catalogue raisonné* (Londres, 1936), cita una *Adoración* que en 1850 poseía en Sevilla don Aniceto Bravo; se componía de ocho figuras.

¹⁶⁷ G. PILLEMENT, *Maîtres de l'Art ancien: Rivera* (París. Les éditions Rieder. 1929), lám. 53. En la 15 reproduce la de la catedral de Valencia, de figuras de medio cuerpo.

El cordobés Antonio del Castillo, en la *Adoración*, del Prado, depositada en el Museo de su ciudad natal, demostró su fuerza de observador de la realidad y su fidelidad a las normas recibidas; resulta aleccionador, para distinguir el genio del talento, enfrentar su cuadro con el de Ribera, del Louvre, o con el de Zurbarán (lám. 83). Más original que el de Castillo es el lienzo del mismo Museo de Córdoba pintado por José de Sarabia, sevillano que trabajó y murió en Córdoba un año después de Castillo (1669). Mayor ingenuidad y más intenso juego de luces y la anulación del espacio, por haberse apiñado los personajes, hacen de esta pintura un modelo realista ¹⁶⁸ (lám. 87).

La constancia en los elementos iconográficos disminuye el interés que para nuestro estudio ofrece la pintura española en su época áurea; mas por el mérito de tales realizaciones fuera indebido prescindir de este registro que las láminas harán deleitoso.

No poseemos pinturas extranjeras comparables a las españolas del siglo XVII que traten el tema que nos ocupa. La del modenés Giacomo Cavedone (1577-1660), en el Prado, convencional y pobre, no merece largo comentario (lám. 82). Todavía la de Uytwael antes citada, por la concurrencia de pastores y por la profusión de los presentes evoca el recuerdo del libro de Lope de Vega antes aducido:

Bartola, Niño, os ofrece
Ese enjugador de salce,
Para que la madre vuestra
Os enjague los pañales;
Crespín os trae, Señor,
Seis varas de lienzo...
Benita os trae un cordero
De vuestra inocencia imagen.

... ..

Aquí os ofrece Llorente
Tres docenas de cucharas
Para la manteca y miel;

... ..

Este vaso os da Ginés

... ..

Y yo os traigo, Niño mío

... ..

¹⁶⁸ E. HARRIS, o. c., lám. 57.

Sino sólo esta tablilla,
 Para que vais siendo grande
 A la escuela y aprendáis
 El Christus que al mundo salva ¹⁶⁹.

Los versos ágiles del Monstruo de la Naturaleza será gustoso leerlos ante los cuadros de Roelas, de Zurbarán, de Sarabia...; unos y otros contribuyen a definir nuestro concepto de la devoción y nuestro sentido de lo popular en los siglos de la grandeza hispana.

Reclama la escultura española en sus fases manierista, realista y propiamente barroca, que se extienden llenando siglo y medio, un repaso rápido sobre el tema de *la Adoración*. El número de obras dificulta la labor y la limitación de medios, si se parangona con la libertad de la pintura, disminuye el interés iconográfico, por repetir en obra tras obra los mismos datos plásticos. Reducirase la reseña, por tanto, a los artistas de personalidad de más firmes rasgos.

El gran retablo de la catedral de Astorga fué contratado por Gaspar Becerra el 8 de agosto de 1558, recién venido de Italia. En la calle del lado del Evangelio del segundo cuerpo esculpió el relieve de *la Natividad*, con pastores y ángeles. No podía pedirle emoción sincera, ni ingenuidad graciosa—frutos fuera de sazón—; hace gala, eso sí, de ciencia anatómica, de saber componer y dibujar músculos y ropajes, además del excelente modelado de las carnes ¹⁷⁰.

Los manieristas que siguen a Becerra, Esteban Jordán, por ejemplo, nada añaden y, por el contrario, restan calidad; véase *la Adoración* del retablo de Santa María de Ríoseco como muestra ¹⁷¹.

Para encontrar dentro de esta dirección acentos originales hay que contemplar el bellísimo relieve de Juan de Ancheta en el retablo de Santa María de Tafalla, obra que dejaba inacabada al morir en 1588. Aprovechase el escultor para modelar el desnudo de las figuras infantiles y de las piernas y brazos de los pastores; desborda el italianismo en la factura, y un sentimiento intenso vivifica y condensa la composición; matiz nuevo es el del Niño que sonríe al ángel que recoge la sába-

¹⁶⁹ *Los pastores de Belén*, p. 254.

¹⁷⁰ Lo publicó M. GÓMEZ-MORENO. *León* (figs. 497-502).

¹⁷¹ WETSE, O. C., p. 523. Contrató el retablo Juan de Juni el 1.º de junio de 1557.

na¹⁷². No es fácil hallar en la escultura de aquella época excepciones como ésta, pues abunda lo convencional y de receta. Del maestro es también la *Adoración* del retablo de Cáteda, contratado en 1576; contrasta en ella el clasicismo de la arquitectura, con que, según la fórmula medieval y gótica, San José—figura de imponente majestad—sostenga la candela, protegiendo su llama del viento.

Coincide con el florecimiento de la pintura en la primera mitad del siglo XVII el de la escultura, y en las obras de los dos artistas que en Castilla y en Andalucía representan la tendencia salvadora del realismo, el gallego Gregorio Fernández y Juan Martínez Montañés, se encuentran ejemplares valiosos de la *Natividad*.

Ninguno lo es más que la esculpida por Montañés en el retablo mayor de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla) (láms. 79-80). La hermosura de la Virgen, el Niño y los ángeles, el carácter de los dos pastores, la nobleza de San José, la verdad con que están tratados los animales, la composición armónica, hasta conservando el apiramidado de las normas del período clasicista más riguroso en el Renacimiento, hácenle sin rival en nuestra plástica. Se labró entre 1609 y 1612. Si se compara con el que el mismo Montañés esculpió para Santa Clara, de Sevilla, de menor porte, con estar bellamente ejecutado, se mide cuán excepcional acierto guió su gubia en aquella ocasión¹⁷³ (láms. 79, 80 y 81).

Quedó por bajo de Montañés al representar la *Adoración* Gregorio Fernández en el retablo de San Miguel de Vitoria, pese a ser escultor que sabía como pocos captar los tipos rústicos y modelaba el desnudo como nadie en su tiempo entre españoles.

El barroquismo en la escultura aportó a nuestro tema una que, sin paradoja, pudiera llamarse «apoteosis menor». Se habrá adivinado que me refiero a los Nacimientos. De origen antiguo, adquieren desarrollo enorme, en particular en las tierras del mediodía de Europa, en la segunda mitad del siglo XVII y en el siguiente. Sobre España actúa a este respecto la influencia napolitana. Pero, que aquí había artistas especialmente idóneos para género tan realista y tan pintoresco, pruébanlo los nombres de la Roldana, de Salzillo, de Ramón Amadéu, sin descender de los principales. Alianse, sobre todo en el siglo XVIII,

¹⁷² J. CAMÓN, *Juan de Ancheta* (Pamplona, 1943). Lám. 73.

¹⁷³ Publicado con pormenores en la soberbia monografía *La Escultura en Andalucía* (Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla).

el afán por la meticulosa observación del natural, el gusto por lo pintoresco y la afectación pastoril, que deja huella en modas y costumbres de las cortes ¹⁷⁴.

Lógrase en este género escultórico, popular y delicioso, una maestría pasmosa, tanto en las figuras de madera como en las de barro. Su iconografía admite toda clase de arbitrariedades y anacronismos, y el Nacimiento con sus docenas, o centenares de pastores, ángeles, soldados, labradores, mercaderes, con arquitecturas y paisaje, acaba por reemplazar, estático, los autos, misterios o representaciones de Navidad, cuando hacía mucho tiempo que no se estilaban.

Murió Salzillo en 1784, y cuatro años antes el catalán Ramón Amadéu; más depurado artista aquél, más certero traductor del natural éste, y especializado en figuras de Nacimiento; son los dos escultores españoles barrocos que nacionalizan esta modalidad.

Habrá quien desee saber qué ocurrió después. Si la popularidad de los Nacimientos fué dieciochesca, no cabe que se hubiera agotado la vena pictórica para desarrollar el pasaje evangélico. En efecto, siguióse prodigando *la Natividad* con cortos alientos.

Endeble la pintura española en casi todo el siglo XVIII, se acercaba a su término, cuando la estancia durante varios años en la corte de Carlos III del gran teórico y práctico del neoclasicismo Antón Rafael Mengs, dió ocasión para que aquí permanezca su notable *Adoración de los pastores*, en que se autorretrató. Data de 1770, en el intermedio que pasó en Italia. Predestinado desde el bautismo a inspirarse en Correggio, la célebre *Noche* suscitó la gran tabla del pintor académico. Vuelan los ángeles, muy bellos, dentro del portal; María y José reciben sentados a los pastores; el Niño Jesús está vestido (lám. 88). La ejecución de la pintura es primorosa y nada hay en el cuadro que no justifique el empeño con que se estudió. Pero Mengs no había de actuar en contra de sus ideales ni su-

¹⁷⁴ Hay un resumen sobre *Nacimientos* en las páginas que puse en el folletillo anónimo publicado en la Navidad de 1943 con motivo de la exposición del magnífico que reunió la duquesa de Parcent en la Sociedad Española de Amigos del Arte, y que se reprodujo en «Arte Español» (1944). Sobre los Nacimientos catalanes, que tienen tanta importancia, véanse el libro *Ramón Amadéu*, por E. BULBENA ESTRANY (1927) y el folleto anónimo, pero de P. F. VERRIE, *Noticias de belenes barceloneses* (Barcelona. Archivo de la Ciudad, 1941). Acerca de los portugueses: D. DE MACEDO, *Em redor dos presepios portugueses. Estudo sugerido pela Exposição dos barristas... Natal de 1938* (Lisboa, 1940).

plir la invención que le faltaba, ni la devoción que no sentía. La frigidez hubo de ser la resultante ¹⁷⁵.

Despierta con Goya la pintura nacional, mas sólo una vez, que se sepa, pintó *la Natividad*; entre las decoraciones murales de la cartuja de Aula Dei, en los alrededores de Zaragoza; en parte considerable rehechas del todo por el pintor francés Raffet, a principios del siglo XX ¹⁷⁶.

El XIX fué punto menos que estéril en pintura religiosa en España, y si del presente puede citarse una *Natividad*, su reproducción chocaría en este volumen. La pintó el grande y extraño artista Solana; su aspecto caricaturesco no ha de achacarse a irreverencia. El título que le puso, *Nacimiento* ¹⁷⁷, aclara lo que ya el examen del lienzo avisa. Se inspiró en las figurillas populares de barro, ingenuas y rudas, a su modo, devotas. La afición de Solana († en 1945) por maniqués, caretas, figuras de cera, etc., explica esta *Adoración de los pastores*, última hasta hoy entre las españolas, y que, por tanto, debe cerrar esta primera parte de nuestro estudio, de dimensiones desproporcionadas con las restantes, así por el número crecidísimo de las representaciones de la Natividad como porque, habiendo de comentarse ejemplos de todas las épocas y escuelas del arte español, precisáronse encuadramientos que no han de repetirse.

¹⁷⁵ La publiqué y anoté en el libro *Antonio Rafael Mengs (1728-1779). Noticia de su vida y de sus obras con un catálogo de la Exposición celebrada en mayo de 1929 (Madrid, 1929, Museo del Prado)*. N.º 73, pp. 38-39.

¹⁷⁶ Está entre las pinturas destruidas; la que BERUETE, *Goya, composiciones y figuras* (Madrid, 1917), dice que había sobre la puerta y a la que pertenecía «una composición con ángeles en primer término, de la que se conserva sólo la parte izquierda», y que supone extraña al ciclo. El fragmento conservado debe de ser el *Aviso a San José*.

¹⁷⁷ M. SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana (Biografía)* (Madrid, 1945). Pertenece a la colección Vías.

P A R T E I I

LA CIRCUNCISION

El pasaje siguiente a la *Adoración de los pastores* que, ya se ha visto, suele representarse en la misma noche del Nacimiento, es la Circuncisión. Conócese por San Lucas también:

«En aquel tiempo, cumplidos los ocho días en que se había de circuncidar el Niño, fué llamado su nombre Jesús»¹.

La fiesta cristiana que lo celebra se menciona en el segundo concilio de Tours del año 567. «Cumple a España—escribe don Elías Tormo—el honor de haber sido, con toda probabilidad, la iniciadora y, desde luego, la propulsora de la solemnidad de la Circuncisión, y es hecho probadísimo que tuvo en España rito más propio y solemne que en parte alguna en los siglos del primer milenio de la Iglesia.» «...Aun está manifiesta esta gloria hispánica en el rito mozárabe, el que, a diferencia del romano, dedica a la Circuncisión todos sus textos... del Oficio»².

Alcanzó difusión literaria, y alguna trascendencia en la iconografía, lo que se refiere a la reliquia de la Circuncisión. Contábase en la Edad Media que la había traído Carlomagno de Jerusalén, obtenida mediante un ángel. Disputábanse la autenticidad de la que veneraban Charroux (Poitiers), Puy, Metz, Amberes y Hildesheim, y la de más antiguo culto parece ser la guardada en el ri-

¹ FRAY LUIS DE GRANADA, *Trece sermones...* cit., cap. 1, edición citada, p 1.

² E. TORMO, *En el Museo del Prado. Conferencias de arte cristiano. La Circuncisión* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1926, p. 16 y siguientes).

quísimo relicario en forma de cruz de Letrán. Respondía la reliquia al relato extraño del apócrifo llamado *Evangelio árabe de la Infancia*, según el cual había pasado a pertenecer a María Magdalena, que hubo de encerrarla en el pomo de perfumes con que se la figura, acumulándose (por costumbre de los Apócrifos) sobre los datos evangélicos de cuando María Magdalena ungió los pies del Señor tradiciones y fantasías³.

Para que el lector se dé cuenta de las características de la iconografía del pasaje cuyo desarrollo plástico se va a analizar, resumiránse sus noticias previas.

El rito de la circuncisión se celebraba en local privado; bien en la propia casa, siendo ministro el padre del niño o un pariente cercano; bien en la morada del sacerdote que lo tenía encomendado, llamado «mohel». Que la circuncisión de Jesús se verificó, «probablemente, en la misma cueva del nacimiento», es opinión corriente, de la que participaba el cardenal Gomá⁴. Que actuó como ministro el Padre del Niño Jesús en la tierra, es, asimismo, creencia extendida entre los escriturarios que recoge el padre Granada:

«Debes considerar cómo luego, al octavo día..., quiso comenzar el oficio de Redentor, que es padecer trabajos y derramar sangre por tu remedio... ¿Qué sentiría el Sancto Josef, que fué por ventura el ministro desta circuncisión?»

El ya citado iconólogo español padre Interián de Ayala, adopta una posición chocante: sosteniendo como «más verdadera la opinión de... haber sido la Santísima Virgen María la única executora..., fundándome para ello en testimonios de San Jerónimo, de San Bernardo y de otros Padres»⁵.

Porque en textos del Antiguo Testamento se habla de la utilización para el rito de cuchillos de piedra, los artistas han solido representarlos de tal materia; escribía el padre Fonseca: «Navajas de piedra, quizás como las que

³ *Dictionnaire* cit., 3, col. 1710. Hay un capítulo curioso sobre el tema en la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de fray PRUDENCIO DE SANDOVAL.

⁴ El cardenal GOMÁ, en la cit. ed. del *Evangelio*, p. 51. El *Dictionnaire* de dom CABROL (3, col. 1717) también cree que se celebró el rito en una casa privada.

⁵ FRAY JUAN INTERIÁN DE AYALA (o. c., 1, p. 191 y ss.) censura representar la escena en el templo, dada la prohibición de que entrasen en él madre e hijo antes de la purificación, a los cuarenta días; censura suponer oficiante al sumo sacerdote; se burla de los pintores que llegan a poner monaguillos con roquetes. Cree lo más cierto que tuvo lugar la *Circuncisión* en la cueva de Belén.

usan ahora los indios de la Nueva España»⁶. El padre Interián, en cambio, aduce razones y propugna que se pinte de hierro y bien aguzado.

Los Evangelios apócrifos, excepto lo anotado respecto de la reliquia, nada añadieron al relato de San Lucas; faltó, por tanto, a los artistas medievales fuente de inspiración que les proporcionase elementos para conseguir efectos devotos o pormenores, susceptibles de adornar la narración breve y escueta. A esto se debe que el tema se haya figurado a lo largo del tiempo sin demasiada frecuencia y con variantes de corta entidad.

La mayor radica en su localización. Por significar el rito, ante todo, la obediencia a la Ley mosaica y ser ocasión para que se diese nombre al recién nacido, a la manera de lo que se hace en el bautismo con los cristianos—fuera de la gracia sacramental—; y como el bautismo se recibe en la iglesia, los más de los pintores y de los escultores situaron la Circuncisión en un templo y, por no haber otro en el pueblo de Israel que el de Jerusalén, la ceremonia tiene, a veces, por fondo inverosímil, mas quizá simbólico, el Arca de la Alianza. Hubo escritores que coincidieron en esto con los artistas para mover el sentimiento, ya que la imaginación estaba frenada por la parquedad de noticias.

Dedica el maestro Valdivielso el canto XV de su poema al pasaje de la vida de Cristo que ahora se estudia y, tras largo rosario de contrastes entre alegrías y tristezas, arriba a describir el día en que la Virgen al Niño

... graciosamente le compone
Para que al Templo su Josef le lleve
A dar la sangre por el hombre aleve.

Pretéxtase para celebrar la Circuncisión en el lugar santo el que:

Aunque en el portalejo mal labrado
Circuncidarse al niño Dios pudiera,
Pareció que no estaba ataviado
Con la decencia justa que debiera.

El poeta se limita⁷ a versificar lo que dice el padre Cristóbal de Fonseca: «Reparando los desposados bendi-

⁶ FRAY C. DE FONSECA, o. c., p. 148. INTERIÁN DE AYALA, obra citada (1, p. 205): «No se ha de admitir la opinión de los que dicen... que se usó cuchillo de piedra y no de hierro.»

⁷ VALDIVIELSO, poema cit. Canto 16, fols. 213-226.

tos en que la posada era muy pobre para gentes convidadas que les viniesen a honrar, se determinarían en que el santo Josef llevase el Niño a la sinagoga... y, presentándole a algún sacerdote, pusiese por obra la divina voluntad.»

El resto del canto de Valdivielso es más lírico que narrativo. El dolor de San José por la herida cruenta que va a sufrir el Niño, el elogio del nombre de Jesús, la espera acogijada de María, las caricias y transportes de amor al regreso..., motivos a propósito para versos, no para ser pintados.

Otra libertad aprovechada por los artistas, además de la del lugar, fué la de hacer que la Virgen llevase al Niño al Templo, pese a que tal representación es impugnable con razones poderosas: ni pasada una semana podía la Madre tener fuerzas para ello; ni la Ley permitía su entrada en el Templo hasta transcurridos los cuarenta días. Los artistas, a pesar de ellas, casi nunca prescindieron de la figura adorable de María; por la creencia de que había estado exenta del quebranto físico; y, al correr del tiempo, por haberse perdido el concepto exacto de la Circuncisión, llegándose a confundir, al interpretarla, con el acto, posterior en más de un mes, de la Purificación.

Regístrase la primera *Circuncisión* española en una miniatura del *Antifonario* de la catedral de León, antes citado, que se iluminó en el siglo XI y, es de notar, que en la escena no figuran con el Niño más que dos mujeres; una, que lo tiene en brazos, y otra, con una faja desplegada. ¡Lástima que no conociese el buen padre Interián de Ayala este refuerzo para su opinión! ⁸ (lám. 89).

No vuelvo a encontrar figurado el pasaje hasta que, corridos más de doscientos años, se talla en el tímpano de San Pedro de Vitoria, a la derecha de la *Adoración de los Magos*, que ocupa el centro, sobre el dintel. Detrás de María está San José, y detrás del ministro, una mujer ⁹.

Sorprende que en tan copiosa serie de pasajes de la historia evangélica como se esculpieron en la puerta del Reloj de la catedral toledana (de hacia 1280) no se figure la *Circuncisión* (lám. 2) y que tampoco se introdujese en las pinturas murales ni en los antependios y frontales románicos ni góticos ¹⁰.

El arte trecentista italiano o italianizante, que encen-

⁸ M. GÓMEZ-MORENO, *Cat. Mon.* cit., 1, p. 157.

⁹ C. DE CASTRO, *Catálogo monumental de Alava* (Madrid, 1915), página 81, lám. 5, en donde se lee que la portada de San Pedro de Vitoria es del siglo XV (!).

¹⁰ L. VÁZQUEZ DE PARGA, est. cit. («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1929).

dió en Toledo un foco de cierta potencia, dejó en el retablo de la capilla de San Eugenio en la catedral Primada una hermosa *Circuncisión*, compuesta sabiamente. La arquitectura, inspirada en la toscana, presenta un templete sobre delgadas columnas; en él, la mesa donde el «mo-hel» se dispone al rito; sostiene María a su Divino Hijo; detrás, San José, y, en derredor, nutrida concurrencia, en la que son muchachos los cuatro que están delante en actitudes de graciosa naturalidad giottesca (lám. 90). Se han relacionado estas tablas con la estancia toledana del pintor florentino Gherardo di Jacopo Starnina a fines del siglo XIV¹¹.

De igual modo en pórtico abierto de un templo, del que se ve el ábside redondo, se pintó por Nicolás Florentín en el retablo de la catedral vieja de Salamanca. Dentro del pórtico, la mesa; encima, cuchillo, escudilla y pomo de ungüento. La Virgen entrega al sacerdote el Niño vestido, en el que apunta la actitud que ha de ser frecuente en el desarrollo del tema: el desagrado por dejar los brazos maternales, que, en casos, habrá de acentuarse hasta la resistencia manifiesta; detrás de María está San José¹² (lám. 91).

Como los anteriores cuadros, tampoco es de pintor español el tríptico que perteneció a las monjas de la Encarnación de Valencia y fué adquirido por el Prado en 1931. Su portezuela izquierda ostenta *la Circuncisión*. El autor, que Post supone pueda ser el misterioso flamenco Luis Alimbrot, de Brujas, cuya estancia está documentada en Valencia entre 1439 y 1460, no intentó localizar el acto en el Templo de Salomón; pintó, francamente, una iglesia gótica; particularizando más, su coro; se ven la sillería, con un capitular que escribe en un libro; la tribuna de los cantores, con el organista, y la nave, de bóveda de crucería, con altos ventanales. Tiene al Niño San José, al lado está la Virgen, y una mujer con cirio y cesta con dos palomas es ya indicio de la contaminación del asunto con *la Purificación* (lám. 92).

La escuela aragonesa, dada a la riqueza de los oros relevados sobre estuco, empléalos deslumbrantes en la tabla de la colegiata de Borja (Zaragoza) entre los restos de un retablo que se ha creído, sin gran seguridad, obra documentada de Jaime Lana, de 1491-92. Los nimbos grandes, las cenefas anchas en los vestidos y el ciborio gótico

¹¹ D. ANGULO, *La pintura trecentista en Toledo* («Archivo», 1931).

¹² M. GÓMEZ-MORENO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El retablo de la catedral vieja de Salamanca* («Archivo», 1928, p. 24).

florido encima de la mesa de altar comunican aspecto oriental a esta pintura ¹³ (lám. 93).

Cuenta entre las más originales interpretaciones del asunto la del retablo de Bañolas (Gerona): el sacerdote, sentado, tiene en sus rodillas al Niño, que pugna por irse a los brazos de San José, quien le muestra un ramo de flores; a su lado la sirvienta que lo condujo, de muy bello perfil y ricamente ataviada; a la derecha, el paje portador del jarro y de un pomo; delante, un lebrillo con una botella, y desde una galería alta los curiosos atisban; factores todos que animan el cuadro, haciéndole perder la tiesura litúrgica y la sequedad, compañeras constantes en el desarrollo de *la Circuncisión* (lám. 94). Para Gudiol Ricart, el anónimo Maestro de Bañolas «coincide en algunos aspectos técnicos con Martorell y alcanza la sensibilidad narrativa del Maestro de Ampurias, pero su arte aparece encauzado por moldes desconocidos en Cataluña. Quizá sea un pintor procedente de la vertiente norte de los Pirineos» ¹⁴. Diré que cuanto conozco del arte francés del XV no me recuerda en nada al retablo de Bañolas; su carácter es, definidamente, catalán, de artista que supiese, al propio tiempo que de la pintura o la miniatura flamenca, de las de Italia; formación paralela a la del *Maestro de San Jorge*, esto es, Bernardo Martorell.

Si estas representaciones de *la Circuncisión* del oriente de España se confrontan con ejemplares del centro, resaltará la mayor cercanía a los flamencos, añadida a la sobriedad y al naturalismo. Del arte de Fernando Gallego —ya que ahora Post lo niega a sus pinceles, acaso aventuradamente—era el enorme retablo de la catedral de Ciudad Rodrigo (1480-1488), cuyas 25 tablas, que comprenden desde el *Caos* hasta el *Juicio final*, fueron vendidas en 1879 y se conservan en la colección Cook de Richmond, en las afueras de Londres. El tema de que tratamos está desempeñado con la crudeza de una operación quirúrgica, sin arrequives ni solemnidad (lám. 95).

En la escuela palentina incluyó Post, con dudas, la hermosa tabla del Museo de Cádiz algo anterior a 1500, compuesta sobre datos similares a las precedentes y con siete personajes y el «mohel» revestido con dalmática de brocado y mitra cuajada de perlas. Representa con rigor *la Circuncisión*, como la no muy distante en estilo, que se transportó a lienzo hace muchos años en el Prado, pro-

¹³ Sobre las tablas que hoy se conservan en la sacristía de la colegiata de Borja (Zaragoza) véase POST (o. c., 8, p. 276 y ss.).

¹⁴ J. GUDIOL RICART, *Historia de la pintura gótica en Cataluña* (Barcelona, 1944, p. 48, lám. 66).

cedente del monasterio jerónimo de la Sisla, cerca de Toledo (lám. 96).

Con simplicidad y desmaña, que le dan mayor arcaísmo, se ejecutó la tabla del banco de un retablo de la colección Torbado, de León, adscrito al Maestro de Palanquinos¹⁵.

El desenvolvimiento del asunto en las tablas de la segunda mitad del siglo XV pintadas en Flandes, o bajo su influencia directa, manifiesta escasas innovaciones.

Mayer publicó una tabla como del *Maestro de los Escudos*; algunos de sus tipos emparentan con varios vistos en obras Massys, lo que obligaría a retrasar su fecha. Encontrábase en el comercio de Londres. Tanto esta pintura como varias compañeras ostentan blasones de los Reyes Católicos y de Maximiliano. El pasaje está complicado con elementos de la *Purificación*—cirio, palomas, tórtola—; el templo es un edificio gótico con trascoro de estilo flamígero¹⁶.

Dentro de la centuria décimosexta merece citarse la tabla de Alcocer (Guadalajara), que, si no es magistral, está henchida de sabor popular, denotando conocimiento directo de costumbres y tipos judaicos. El autor, toledano acaso y que admiraba las pinturas de Pedro Berruguete, aunque careciese de su ciencia y de genio, sabía dar emoción a sus composiciones sobrias (lám. 97).

De artista extranjero, que trabajaría en España, según Post en Valladolid, y que al señor Tormo sugiere el recuerdo del flamenco davidiano Ambrosius Benson, una tabla de la colección de don José Lázaro tiene desde el punto de vista iconológico importancia innegable. Situada la escena en un templo gótico, mantiene el carácter familiar: el Niño está sentado sobre el regazo de una sirvienta (?); el ministro actúa de hinojos y el acólito, rodilla en tierra; la Virgen, San José—éste sin nimbo—están de pie, como otros dos espectadores; la puerta se abre a una calle con casas como las de Flandes¹⁷.

Otra tabla de la misma colección, más avanzada, representa la *Circuncisión* en el portal de la Natividad, fiel a la versión más pura; el sacerdote está sentado y realiza el rito de modo muy ostensible.

El italianismo muéstrase victorioso en la que, con otras

¹⁵ POST (o. c., 6, p. 626).

¹⁶ La tabla, en la que se ven escudos de los Reyes Católicos y del emperador Maximiliano, la publica MAYER, *Historia de la pintura española*, p. 141, fig. 126; el traductor confundió armaduras con escudos de armas, originándose un error de atribución.

¹⁷ TORMO en su est. cit. sobre la *Circuncisión*, y POST (obra citada, 4, p. 417).

tablas compañeras, excelentes todas, estaba en 1936 en una colección alemana. Celébrase el rito en el Templo y ante el Arca; pero, el Sancta Sanctorum es una galería abierta a un paisaje luminoso; los diez personajes se agrupan equilibradamente; centra la composición el acólito que sujeta la cabeza del Niño, figura con muy marcado «contraposto». Mayer, que la publicó, júzgala valenciana, de pintor que conocía a Sancto Leocadio y a los Osonas, allá por los años de 1508 a 1515¹⁸ (lám. 98).

Mézclase al eco directo del arte italiano el acento flamenco de los maestros antuerpienses de comienzos del siglo XVI en el retablo de San Juan de Marchena, acabado antes de 1523, y en el que trabajaba Alejo Fernández en 1521. El Templo, de clasicismo impuro, con mesa circular enmantelada delante del Arca de la Alianza; detrás, el sacerdote; a la izquierda, con caprichoso gorro frigio, el acólito anciano que tiene el Niño y, a la derecha, María, José y dos figuras, nimbadas también¹⁹ (lám. 99).

Análoga aleación de precedentes de Italia y de Flandes da en las obras de Pedro de Campaña, que pintaba en Sevilla. Cayó este artista en confundir el misterio de que tratamos con el subsiguiente en la *Circuncisión*, que pintó para el convento hispalense de San Pablo y mereció que Francisco Pacheco escribiese:

«Maese Pedro Campaña, estudioso pintor..., siendo uno de los más cuidadosos artífices en la parte del decoro..., [puso] a Nuestra Señora en pie, tiene el Niño Jesús en el Templo..., a San José detrás y sobre una mesa lo circuncida el sumo sacerdote, con sus insignias y pectoral; acompañanlo otras cuatro figuras; una mujer anciana tiene una vela encendida; está delante una criada de rodillas, que tiene delante una canastica con dos palominos. Por esta sola pintura se pueden censurar todas las demás...»²⁰.

Declárese que en el recorrido hecho no se registra ninguna modalidad específica atribuible a España en la representación del misterio. Tampoco se ha visto ejemplo en que aparezca la silla vacía, reservada para el profeta Elías, que, según el señor Tormo, se solía pintar; quizá se refiera a países extranjeros²¹.

El pleno Renacimiento tampoco aportó novedades.

¹⁸ La dió a conocer A. L. MAYER. *Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1936-41), p. 69.

¹⁹ D. ANGULO, *Artistas andaluces: Alejo Fernández* (Sevilla, 1946).

²⁰ *Fuentes...*, 2, p. 204; PACHECO, *Arte...*, 1.^a ed., p. 507.

²¹ E. TORMO (est. cit.) señala, sin indicar fuente, la costumbre de reservar para el profeta Elías una silla, o medio banco vacío, si bien con un dubitativo «parece».

En el *Breviario de Felipe II*, de la biblioteca escurialense, iluminado por fray Andrés de León y fray Julián de la Fuente de El Saz, en 1568, *la Circuncisión* es miniatura excelente ²². Para mi gusto, de arte superior a la famosa tabla pintada en 1572 para los jesuitas en Cuenca, propiedad hoy de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que reproduje en 1916 ²³. Fué su autor el italiano Rómulo Cincinato, que vino a El Escorial. Bien compuesta, con soberbio fondo de arquitectura, fáltanle emoción y colorido grato (lám. 101). Una anécdota, referida por el padre Sigüenza, le ha proporcionado renombre: Elogiábanle lo que había pintado en San Lorenzo el Real y repuso ufano «que valía más un zancajo que había pintado en los jesuitas de Cuenca»... «... Es *la Circuncisión del Señor*, donde está una figura de espaldas y arrodillada que saca afuera un pie y pierna que es la admiración de todos, porque parece estar fuera del cuadro» ²⁴. La figura, que es la del «mohel», no está sino sentada; el Niño, tenido por un anciano, y María no figura entre los circunstantes.

Otro pintor escurialense, aunque español, el toledano Luis de Carvajal, contrató en 1586 una de las estaciones del claustro; en la portezuela derecha y en su cara interior pintó la historia con propiedad; puso en primer término sentados a un niño y dos lugareñas, una con una toalla, cual si fuese la sirviente que hubiese traído al niño al Templo ²⁵.

Contemporánea, poco más o menos, es la tabla del Museo del Prado número 1.924, de un manierista de Flandes, influído por Michel Coxcie. Incide en el error, o procura el simbolismo, de situar el rito ante el Arca de la Alianza, y cae de lleno en confundirlo con *la Purificación*; pregónanlo el hombre portador del cirio y la mujer con las dos palomas (lám. 100).

La forma de ser tratado el tema por los escultores del xv y del xvi difiere poco de la que vemos en los pintores. Muy realista en el tríptico de madera de Santibáñez, Zar-

²² Reproduce la *Circuncisión* J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *La miniatura española* (Pantheon. G. Gili. 1930), 2, lám. 157.

²³ Reprodújela en *Pintores de cámara de los reyes de España* (Madrid, 1916), lámina frente a la p. 48.

²⁴ El texto del padre Sigüenza en el libro cit. Sobre Rómulo exhumó Babelón (cit. por el padre ZARCO, *Pints. itals. cit.*, p. 178) un curioso juicio de fray Antonio de Villacastín: «Yo quisiera que tuviera un poco más de brío el dicho Rómulo, que me parece hombre medio muerto.» La fecha de su muerte la fijó J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Algunos datos nuevos acerca de los pintores de cámara de los reyes de España* (en el «Homenaje a Mérida», 1934. 2, pp. 289-302) en 11 de mayo de 1597 en Madrid.

²⁵ FRAY J. ZARCO, *Pints. esps. cit.*, pp. 75-98.

zaguda (Burgos)²⁶; acre y violento, en el retablo de Santa María de Fuenterrabía, porque el Niño muestra resistencia en pasar a manos del «mohel»²⁷; muy a la italiana y manierista, en la versión vigorosa de Juan de Ancheta²⁸ (lámina 102).

Ejemplar característico de la que cabría llamar normalidad habitual en los retablos de comienzos del siglo XVII es *la Circuncisión* que labró Jácome de Prado para el de Santa María de Pontevedra. Contrató sus relieves, de madera policromada, en Compostela el 1.º de enero de 1626. Deshecho el retablo en 1906, los tableros se salvaron y se conservan en el Museo de la ciudad. Siete son las figuras agrupadas en torno al «velador» sobre el que se verifica el rito; la Virgen, llorosa, sostiene a su Hijo; San José cierra los ojos y, como dominando la escena, una mujer con los brazos abiertos representará a la profetisa Ana, según la equivocación frecuente ya subrayada²⁹ (lám. 103).

La corta difusión del asunto en los siglos XV y XVI todavía se redujo en el siguiente, por lo cual, en el período esplendoroso de nuestra pintura rara vez se pintó *la Circuncisión* por los maestros; es más, creo que entre ellos nadie la trató, excepto Zurbarán.

Juan de las Roelas hízola presidir mediante un enorme lienzo, el gran retablo de la Casa profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, hoy iglesia de la Universidad. Sumáronse en este cuadro caracteres contradictorios; mientras el puro misterio se figura con estrecha intimidad—es San José el ministro, la Virgen tiene al Niño y ambos están de pie—, en la misma parte baja, tres ángeles con lienzos se aprestan a ayudar; en la zona superior deslumbra el rompimiento de gloria con coros angélicos, músicos y cantores, que festejan el triunfo del nombre de Jesús, resplandeciente en el anagrama que en

²⁶ WEISE, o. c., 3, 1.º, lám. 3.

²⁷ WEISE, o. c., 2 de texto, p. 255, fig. 98. Retablo de Santa María de Fuenterrabía, fines del XVI; o, hecha la circuncisión, la Virgen retira el Niño, o, al intentar cogerlo el «mohel», Jesús se resiste.

²⁸ J. CAMÓN, *El escultor Juan de Ancheta* (Pamplona, 1943) al reproducir *la Circuncisión* del retablo de Tafalla supone que es *la Presentación*; el sacerdote empuña el cuchillo y no aportan la ofrenda. La persistencia en la confusión entre ambos misterios pruébase en todas las comarcas de España.

²⁹ Al contratarse en 1623 con Francisco Dantas el retablo para Santa María la Grande de Pontevedra, se estipula que una de las historias de relieve ha de ser *la Presentación* y hubo de esculpirse *la Circuncisión* en 1626 por Prado. J. FILGUEIRA VALVERDE, *El antiguo retablo mayor de Santa María de Pontevedra* («El Museo de Pontevedra», 1942, p. 112 y ss.).

el siglo XV había predicado San Bernardino de Sena y que los jesuitas habían difundido con empeño y con éxito: JHS; esto es: *Jesus hominum Salvator* ³⁰.

Tuvo clarivamente intuición el pintor—o el padre de la Compañía que inspirase la pintura—al pensar que en el misterio, para que fuese aceptado por los fieles en representación plástica, había de darse mayor realce que al rito hebraico, poco comprensible ya, al acto de imponerle al Hijo de Dios el nombre que el ángel ordenara. La pintura barroca, propicia para emplearse en apoteosis y triunfos, pudo acomodar así el tema al sentir del tiempo; mas el camino iniciado por Roelas tuvo pocos seguidores.

Había de ser Zurbarán, crisol prodigioso en que se funden el espíritu devoto e ingenuo de un artista primitivo y una técnica audaz, el que representase *la Circuncisión* como cierre del desarrollo del tema en nuestro arte pictórico. La ejecutó en 1638 para el retablo de la Cartuja de Jerez, y es gala del museo de Grenoble. San José sostiene al Niño Jesús y de las dos mujeres presentes ninguna es la Virgen María; el «mohel», con ornamentos de sumo sacerdote, diríase un cirujano operando: con tal realismo está representado en la ceremonia; asístenle un servidor del Templo y un pajecillo—retrato veraz de un niño—portador del aguamanil y la toalla. Admiran el volumen de las figuras, la textura de los ropajes, la robustez de la columna que parte el espacio y el dibujo esquemático de la galería del fondo; súmese a todo esto la fuerte caracterización de los personajes, la naturalidad de sus actitudes y se admitirá, sin objeción, que nunca el asunto alcanzó más impresionante realidad artística en España (lám. 104).

En el campo literario nada conozco que, ni de lejos, se acerque, en cuanto puedan compararse la palabra y los medios plásticos.

Alonso de Bonilla, en su *Nuevo jardín de flores divinas* ³¹, halla conceptos tiernos y alambicados para cantar la Circuncisión:

«Con esta sangría que os dan,
Niño, ¿no os desmaváis hoy?
—No, porque mi sangre doy
Para el desmayo de Adán.»

... ..

³⁰ A. L. MAYER, *Die Sevillaner malerschule* y en su *Historia citada*, p. 276, fig. 227.

³¹ ALONSO DE BONILLA, *Nuevo jardín de flores divinas* (1617), reproducido por J. Sancha en el tomo del *Cancionero y romance-ro sagrado* («Bib. de Aut. Esps», 25, p. 226).

«La circuncisión será
Hoy muerta, porque a Dios hiere.»

Otro poeta, don Cristóbal de Cabrera, en un villancico, *En la fiesta de la Circuncisión*, escribía con estilo afectuoso:

«Niño que en tan tierna edad
Tales muestras da de amor
¿Qué no hará cuando mayor?» ³².

No tradujo el arte plástico este tono blando y sentimental, y Murillo no pintó el pasaje que fray Fernando de Valverde llamaba *estrena de la Redención* y comienzo de la séptima y postrera edad del mundo ³³. Habrá de confesarse que, en realidad, no se prestaba la Circuncisión para ser asunto grato a los pintores barrocos; y, quizá, fuera de Lucas Jordán, agotador de la iconografía sagrada y mitológica, ningún otro artista de fuste hubo de acometerlo. Tampoco el neoclasicismo, que yo haya podido averiguar, sintió predilección por el tema, y habrá que llegar a Goya para verlo tratado en un gran fresco de los que adornan la cartuja de Aula Dei y que, por fortuna, es de los que permanecen sin demasiado deterioro. Celébrase el rito en campo abierto, que unos pinos amenizan; en medio el «mohel», entre María, vestida de luz, y otros cuatro asistentes con ropajes oscuros y amplios, según en esta serie prodigó Goya; luminosos resultan, asimismo, el cuerpo del divino Infante y el paño sobre el que se muestra; en primer término, un ánfora ³⁴.

³² M. MACÍAS, *Poetas religiosos inéditos del siglo XVI* (La Coruña, 1890, p. 83).

³³ FRAY FERNANDO DE VALVERDE, o. c., p. 47.

³⁴ Se publicó en el número de abril de 1928 de la revista «Aragón», de Zaragoza, extraordinario del Centenario de Goya; a la izquierda un ángel muestra en un disco el J H S, subrayando el sentido de triunfo del Nombre de Jesús dado a la fiesta de la Circuncisión.

LA PURIFICACION DE MARIA Y LA PRESENTACION DE JESUS EN EL TEMPLO

Prosigue San Lucas el sagrado relato diciendo en versículos traducidos por fray Luis de Granada:

«Después de cumplidos los días de la purificación de María, según la ley de Moisés, llevaron al Niño Jesús al Templo para presentarlo al Señor, según que estaba escripto en la ley, la cual mandaba que todo hijo varón que abriese el vientre de su madre fuera santificado y ofrendado al Señor. Y, asimismo, para ofrecer la ofrenda que mandaba la ley de las paridas, que era un par de tórtolas o de palominos.

»Y había un hombre en Hierusalem llamado Simeón, el cual era justo y temeroso de Dios, y vivía esperando la consolación de Israel, y el Espíritu Sancto moraba en él. Y había recibido respuesta del Espíritu Sancto, que no vería la muerte hasta que viese al ungido del Señor. Y, a la sazón, movido por el Espíritu Sancto, vino al Templo, y como trajesen al Niño Jesús sus padres para hacer lo que era costumbre según la ley, él lo tomó en sus brazos y alabó a Dios y dijo:

«—Agora, Señor, dejas a tu siervo en paz, según la promesa de tu palabra. Porque ya han visto mis ojos tu salud; la cual aparejaste ante la cara de todos los pueblos, y será luz para que sean alumbradas las gentes y para gloria de tu pueblo Israel.

»Y estaban el Padre y la Madre de Jesús maravillán-

dose de las cosas que dél se decían ; y bendíjolos Simeón y dijo a María, su Madre :

»—Mira que este Niño está puesto en el mundo para caída y para levantamiento de muchos en Israel ; y, por una señal, a quien ha de contradecir el mundo. Y tu ánimo será atravesado con un cuchillo, para que sean descubiertos los pensamientos de muchos.

»Y había una mujer profetisa llamada Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser. Esta era mujer de muchos días, y había vivido con su marido siete años, desde su virginidad, y era viuda hasta los ochenta y cuatro años de su edad. Esta nunca se apartaba del Templo, sirviendo con ayunos y oraciones día y noche. La cual sobrevino a esta misma hora, y alababa a Dios y hablaba del a todos los que esperaban la redención de Israel.

»Y después que acabaron de hacer todo lo que habían de hacer según la Ley, volviéronse a la provincia de Galilea, a su ciudad de Nazareth ; y el Niño crecía y era confortado lleno de sabiduría, y la gracia de Dios estaba en El» ¹.

El evangelista pormenoriza tanto en la narración del pasaje que los Apócrifos no tuvieron apenas que ampliar las suyas. En el llamado *Evangelio árabe de la infancia* se añade: que al penetrar María en el atrio del Templo, «semejante a la guardia de honor que rodea a un rey, los ángeles rodearon en círculo al Niño y le glorificaron» ² ; mas, la adición sólo excepcionalmente fué recogida ; mejor dicho, casi no se da la coincidencia, ya que en las pinturas barrocas, donde a veces aparecen los ángeles, su presencia se debe a motivos artísticos, sin que quepa atribuírla a lecturas, ya entonces muy olvidadas.

Conocidos los términos del relato auténtico conviene aducir el extracto que hace el sabio benedictino dom Leclercq de las disposiciones legales sobre la presentación de los primogénitos:

«La ley de los judíos imponía a la que había dado a luz un hijo esperar cuarenta días antes de presentar al sacerdote un cordero de un año en holocausto y un pichón, o una tórtola, en sacrificio. Si una pobreza honrada no permitía procurarse un cordero, podían ofrecerse dos tórtolas o dos pichones. El primer varón debía ser ofrecido en sacrificio al Señor, salvo rescate de cinco siclos. Ninguna obligación había de llevar el Niño al Templo, porque la ceremonia no concernía más que a la madre ; pero Ma-

¹ FRAY LUIS DE GRANADA, *Trece sermones...*, ed. cit., p. 7.

² *Evangelio árabe de la Infancia*, cap. 6 (p. 45, ed. cit.).

ría no se separaba de su Dios y lo llevó en sus brazos»³.

Pudo incluso interpretarse que hubieron de ocurrir dos actos independientes y sucesivos, aunque ello resulte extraño; y, en efecto, en España tenemos algún caso en que el pintor se atuvo a lo estricto de la ley e hizo entrar a María en el Templo sin su divino Hijo. En el gran retablo de la catedral vieja de Salamanca, ya aducido para anteriores pasajes, hay una tabla en la que la Virgen, acompañada por cuatro mujeres, llega al vestíbulo del Templo, donde la reciben el sacerdote y un servidor o acólito; falta, por consiguiente, el Niño, y tampoco se figuran las ofrendas (lám. 113). Es posible que esta rareza se deba a que, habiendo representado en otra tabla la *Circuncisión*, el artista temió repetirse, pues ya sabemos cómo el esquema de ambos asuntos induce a confusiones.

No conozco más que otro ejemplo de esta rareza iconográfica: la tabla anónima de Fuente Ovejuna, que publicó Angulo. Su autor, «entusiasta de los amplios escenarios», distribuyó los concurrentes a los lados del arranque de la escalinata de anchos peldaños que divide en profundidad la escena; la arquitectura renacentista, pese a dos arcos todavía apuntados, es robusta. Al pie del altar, Simeón se inclina para recibir a María que, con la cándela en la mano, sube para hacer la ofrenda. Precisamente el cirio define el misterio, que no puede ser la *Presentación de la Virgen niña en el Templo*, sino la *Purificación*. Féchase hacia 1520⁴.

Esta manera excepcional de representar la historia, de acuerdo, según apuntó, con el pensamiento de algunos exegetas, tuvo escasos seguidores.

La forma normal de figurarla tiene muy antiguos precedentes, a diferencia, al parecer, de la *Circuncisión*, que, a juzgar por su ausencia en el *Dictionnaire* dirigido por el benedictino dom Cabrol, no se da en el primer milenio de la Iglesia.

De la *Purificación*, en cambio, cita Bréhier el mosaico en el arco triunfal de la basílica romana de Santa María la Mayor, en el que la Virgen, escoltada por dos ángeles—eco probable de los Apócrifos—, precedida de San José, lleva en sus brazos al Niño, al que reciben la profetisa Ana y el anciano Simeón, que cubre sus manos con un paño—signo oriental de veneración—; asiste a la escena un grupo de sacerdotes barbados⁵.

³ *Dictionnaire* de dom Cabrol en el artículo *Mages* por dom Leclercq, 10, col. 480.

⁴ D. ANGULO, *Pintores cordobeses del Renacimiento* («Archivo», 1945, p. 237, fig. 10).

⁵ BRÉHIER, o. c., pp. 96-97.

El mismo iconólogo señala que esta forma de figurar *la Presentación* se sigue en la época románica, alternando con otra más libre, en que Simeón coge al Niño con las manos desnudas y, a veces, se coloca a Jesús encima del altar.

A esta última fórmula responde la primera versión del tema que en España registro. Encuéntrase sobre un frontal del Museo de Vich, de estilo románico. Redúcese la escena a las figuras de la Sagrada Familia y al anciano Simeón, todas con nimbo; Jesús, al pasarlo su Madre a manos de Simeón, toca con un pie el altar. La ofrenda constitúyenla cuatro pichones, que lleva San José. Según Post, será de los primeros años del siglo XIII ⁶ (lámina 105).

Notable es la representación en la puerta del Reloj de la catedral toledana, del último cuarto del siglo XIII. Ya sabemos que su autor esculpió con extremado pormenor la narración evangélica; parece cual si deseara multiplicar las escenas, y al tratar el tema que nos ocupa lo dividió en dos. Primeramente, *la Presentación* en la forma acostumbrada y, contigua, *la profecía de Simeón*, que, sentado, con un libro abierto, se dirige a María que le escucha con ademán de asombro; el Niño, con un libro en la mano, marcha por su pie hacia Ella ⁷ (lám. 2). Seguramente, habrá de verse en esta rarísima representación el influjo de un texto que retrase la profecía en bastantes meses. Conoceríalo también maestro Nicolás, y por eso no incluyó a Jesús en la escena de *la Purificación*, cuando sólo contaba cuarenta días.

Análogo retraso se observa en el frontal catalán procedente de Mosoll, cerca de Puigcerdá, del Museo de Barcelona: el Niño Jesús, andando por el altar, se vuelve a su Madre al dirigirse a Simeón, que le tiende las manos cubiertas, al modo bizantino; detrás de María está San José, rasurado, conduciendo los cuatro pichones. Para Post, la renovación artística promovida por el estilo gótico está patente en su naturalismo fresco, en la brillantez y la vivacidad ⁸.

El pleno goticismo resplandece en la tabla de comienzos del siglo XIV, procedente de Vallbona de les Monjes, del Museo de Barcelona, de estilo franco, en el que apunta la influencia italiana, visible hasta en el fondo dorado. María ha colocado al Niño sobre el altar, en el que está

⁶ Post, o. c., 1, p. 235.

⁷ L. VÁZQUEZ DE PARGA, est. cit.

⁸ Post, o. c., 1, p. 265. Reproduce el frontal, que procede de Mosoll.

el cáliz, anacronismo expresivo y simbólico; anacronismo es también que tanto Simeón como otro sacerdote estén tonsurados⁹.

El retablo aragonés de la primera mitad del siglo y de estilo también francogótico que, fragmentario, se conserva en Francfort, muestra parecida composición; el lienzo que cubre las manos de Simeón es su propio manto, y el Niño se vuelve rápido hacia su Madre (lám. 106).

El figurar el Niño como de un año, más o menos, fué constante en el siglo XIV. Data de 1396, como hemos visto, el retablo de Quejana, pintado para don Pedro López de Ayala. El Niño está sobre el altar, en pie, y empuña el cirio. Simeón se dispone a tomarlo en sus manos con el lienzo habitual; detrás, la sirviente con la cesta, a cuyo borde se asoman tres palomas¹⁰ (lám. 107).

No se establecen modificaciones de entidad en la primera parte del XV.

Simple, sin menoscabo de la dignidad, es la tabla correspondiente en el retablo que encargó don Sancho de Rojas para San Benito de Valladolid, hoy en el Prado; datará del primer cuarto del siglo XV y, carente de la ciencia de Nicolás el florentino y del verbo realista y la gracia en los episodios de Nicolás el francés, que le siguieron en pocos años, revela dotes de honrada gravedad, que tan bien encuadra en el marco castellano (lámina 108).

De fecha próxima a los últimamente reseñados—aunque, con dudas, don Elías Tormo propone la de 1430—¹¹, el retablo del Museo de Valencia, que fué del gremio de carpinteros, revela una modalidad que es necesario poner de resalte. María, de rodillas, se apresta a recibir al Niño, que le devuelve Simeón; la profetisa aparece de rodillas asimismo, pero sin nimbo, que, en cambio, rodea la cabeza de la sirviente (?), portadora de la cesta y dos candelas; también es curiosa variante que San José haya sacado de la cesta los palominos para ofrendarlos. Encima del altar hay como un ciborio (lám. 109). En la tabla aragonesa de hacia 1440, para Post del maestro de Lana-ja¹², de la colección madrileña del marqués de Casa-To-

⁹ J. GUDIOL, *La pintura gótica a Catalunya* (Barcelona, 1938). Lámina 11. Adviértese clarísima la influencia del teatro litúrgico. Simeón y otro sacerdote están, además de tonsurados, barbados.

¹⁰ E. TORMO, esta cit. sobre el retablo de Quejana.

¹¹ E. TORMO, *Valencia: Los Museos* (Fichero de Arte Antiguo. Madrid, 1932), 1, p. 23. Procede el retablo de Ermita de Puebla Larga.

¹² La tabla de la colección madrileña del marqués de Casa-Torres la publicó Post, o. c., 7, p. 810.

rres¹³, es María la portadora de los dos palominos, y San José de la candela, y todos los personajes ostentan nimbo (lám. 111).

Dos mujeres siguen a la Virgen en el políptico de Tor-desillas, obra de Nicolás Francés, el de León, y visten todas riquísimas telas de brocado¹⁴ (lám. 112).

De su coetáneo y homónimo, el florentino que trabajaba en Salamanca, dicho queda la senda extraña que tomó para figurar el pasaje evangélico (lám. 113).

Veamos ahora dos obras capitales del tesoro artístico nacional, aunque no producidas en España.

Verdadera joya del arte italiano, sin par entre nosotros, es *la Anunciación* de fra Angélico da Fiesole († en 1455), pintada para la abadía de su nombre, en la subida desde Florencia, entre 1430 y 1445, y hoy en el Prado. Concibióla a manera de altar, por lo que tiene su banco, y en él cinco deliciosas tablitas, que sólo la hipercrítica moderna ha podido atreverse a suponer en ellas colaboración de pincel ajeno, indicando A. L. Mayer el de Zanobi Strozzi...¹⁵ Figuró el beato dominico *la Presentación* en templete redondo, y el instante en que María, por encima del altar, entrega el Niño a Simeón, acompañado por la profetisa; detrás de María está su santo Esposo y, por la izquierda, entra en el Templo el chico portador de la ofrenda. Una bienaventurada serenidad inunda el ámbito, y los claros colores de la escena evocan la iluminación de las hojas de un códice (lám. 110).

Para encabezar las manifestaciones de la influencia flamenca sobre el desarrollo del asunto, nada mejor que el ejemplo admirable de la portezuela derecha del tríptico de Memling, en el Museo del Prado, si bien no es improbable que haya muestras anteriores en España. Adjudícasele la fecha dudosa de 1470. La emoción que la profecía del anciano Simeón produce en los presentes—los padres, la profetisa y un joven, retratado con maravillosa realidad—tradúcese con sobria fuerza expresiva, que los elementos góticos del templo—pilares, nervaduras y vidrieras—, en sombra, acentúan (lám. 114).

No lejos de la puerta del templo gótico Simeón

¹³ L. SARALEGUI, *Algunas tablas aragonesas* («Boletín de la Sociedad Esp. Excurs.», 1936-40, pp. 47-49). La identifica como obra del pintor de la tabla de maestre Sperandéu, de la colección Lázaro. de 1439.

¹⁴ En el citado estudio: *Maestre Nicolás Francés, pintor*, (figura 7), en el exterior de la puerta izquierda.

¹⁵ Las primeras e infundadas dudas léense en F. SCHOTTMUELLER, *Fra Angelico* («Klassiker der Kunst»); insistió A. L. MAYER, *Anotaciones a algunos cuadros del Museo del Prado* («Boletín de la Soc. Esp. Excurs.», 1934, pp. 205-206).

recoge, con las manos cubiertas por un lienzo, al Niño, que le entrega la Virgen Madre; detrás de aquél, la profetisa y un joven vigorosamente retratado; detrás de Ella, San José, con cayado y una cantarilla; no se ven las ofrendas, y una seriedad cargada de presagios flota sobre la escena.

De menos quilates es el tríptico de la capilla del Condestable, de la catedral de Burgos, tenido por de Gerard David sin fundamento; está consagrada a la advocación de la capilla la portezuela derecha; sólo la Sacra Familia, Simeón y un donante están presentes; bajo doselete, la estatua de Moisés con el Decálogo, y en el altar se simula un relieve gótico, que figura *la Presentación* asimismo, que es extraño adorno.

Las representaciones levantinas, fieles—con la escasa fidelidad en ellas estilada—a las enseñanzas de Flandes, combinan su gusto por los estucos dorados y labrados, que heredaron de Oriente. Si se considera levantinos a los aragoneses, hay un pintor cuyo taller suministra tres tablas de *la Purificación*; llamábase Jaime Lana y pintaba en los últimos decenios del siglo XV y en los dos primeros del XVI. Atribúyensele, sin completa certidumbre, los restos de un retablo en la colegiata de Borja. Enriquece la tabla de *la Purificación* el ciborio, que está sobre el ara, los nimbos de todos los personajes, anchos y adornadísimos, y los galones de sus vestiduras. Comparable ostentación se despliega en la tabla de una galería americana¹⁶ en que el Niño, ya de meses y vestido, lo sienta Simeón sobre el altar; el afán amplificador es patente: ocho mujeres acompañan a María y cinco hombres se apiñan detrás del anciano y de San José. De igual tendencia artística, pero muy sobria, es *la Purificación* de la colección de Otto O'Meara, de Bruselas, singular, porque la Virgen y Simeón están de rodillas y de pie San José, Ana y un hombre, que será un servidor del Templo¹⁷.

Datos iconográficos y tipos utilizados en este taller tienen precentes en tablas como la clasificada por Post, del anónimo *Maestro de Bacrí*, situado en la transición de la primera a la segunda mitad del siglo XV; pertenece al retablo que, por ser propiedad en París de Bacri Frères, ha dado nombre al grupo de pinturas¹⁸.

Más al oriente encontramos en lo catalán algún ejemplo digno de ser recordado. *La Purificación* que Post da

¹⁶ Fué de la colección Plat (Englewood. New Jersey). La Virgen lleva el cirio y una cesta. Post, o. c. (8, p. 286).

¹⁷ Aunque difiere en la composición y hasta en la concepción, debe tener la misma clasificación. Post, o. c., 8, 285.

¹⁸ Post, o. c., 8, p. 33.

a Pedro García de Benabarre y a su taller en la colección neoyorquina de Montllor, sin otros asistentes que los padres, Simeón y Ana; María recibe el Niño de rodillas, y el punto de vista muy alto descubre una solería que, al alejar la escena, la realza ¹⁹.

Acreditan conocimiento más directo del arte de Flandes las dos tablas del Museo de Barcelona, del bautizado por Post *Maestro de Urgel*, que desarrollan la *Presentación en el Templo* con solemnidad; en la de la izquierda, con puerta abierta a un paisaje, la Sagrada Familia con la ofrenda, una santa y la sirvienta; en la otra, Simeón, de espaldas al altar; a su derecha la profetisa se adelanta con las manos cubiertas a recibir a Jesús; los tipos, de un realismo que llega a tocar los linderos de la caricatura, robustecen el acento flamenquizado de los cuadros ²⁰.

Como era presumible, Castilla ofrece muestras en el xv estrechamente ligadas al arte del Norte, y fué Fernando Gallego quien más se acercó a los maestros neerlandeses. Concibió la *Purificación* con sencillez y nobleza; si se celebra en un interior gótico que quiere ser el Templo, e incluso están en el altar, a modo de sacras, las Tablas de la Ley, su arquitectura no es rica, y su solería, de baldosines rojos y blancos; sólo la Virgen y Simeón tienen nimbos; el Niño viste camisa, y se respira aire íntimo y recogido. La tabla pertenece a la parroquia de Arcenillas y forma parte de un conjunto de varias, restos del retablo mayor de la catedral de Zamora ²¹. Es una de las mejores tablas de la serie, si no la mejor, por su vivo colorido, la verdad y carácter de los tipos y su cuidada ejecución. Son interesantísimas las figuras populares del hombre con turbante blanco y el del bonete rojo. En Trujillo trató Gallego el tema con más sencillez y menos primor (lám 116).

El discípulo de Gallego que, por la localización de sus obras características, se ha denominado el *Maestro de Palanquinos*, en tierra de León, aumentó la espectacularidad en el retablo de Santa María de Arvas (Mayorga), si bien suprimió las Tablas de la Ley; Jesús está vestido y no individualizó la figura de la profetisa.

Encomia Post las dotes de narrador del artista—presumiblemente Juan Sánchez de Castro—que pintó el retablo de Alanís (Sevilla). En efecto, dentro de un campo reducido, por ser estrecha la tabla, introdujo cuantos elementos su habilidad logró encajar sin menoscabo del orden

¹⁹ POST, o. c., 7, p. 300.

²⁰ Notable por la división del asunto en dos tablas. POST, obra citada, p. 37 del 7.

²¹ M. GÓMEZ-MORENO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Sobre Fernando Gallego* («Archivo», 1927), p. 349 y ss.

claro; hasta para acrecer las notas pintorescas aumentó a cinco las palomas de la ofrenda; por la inadvertencia conocida colocó sobre la mesa del altar el cuchillo de la circuncisión (lám. 117).

Colócanse en la raya divisoria de los siglos XV y XVI las pinturas de Santa María de la Sisle, hoy en el Prado. Sus acentos nórdicos—hay en dos de ellas versiones de estampas de Martín Schongauer—se combinan con ansias renacientes, visibles en la arquitectura de *la Purificación*, tratada de manera realista en tipos y pormenores (lámina 118).

El pintor burgalés, al que nombró Post el *Maestro de las Figuras Grandes*, tiene en la colección Sota, de Bilbao, una *Presentación* efectista, merced a la proporción desmesurada de las figuras y al abuso de las telas con fondo de oro ²² (lám. 119).

Por la intimidad y sentimiento admite la comparación con la tabla antes analizada de Fernando Gallego la también burgalesa y anónima que de la colección madrileña del conde de Casal pasó, hace pocos años, a la de Matéu (Barcelona); la carencia de nimbos, la grave entonación de actitudes y vestidos, la expresión concentrada y melancólica de cuantos asisten al acto dan a la pintura calidad excepcional ²³.

De las demás *Purificaciones* pintadas en España durante los últimos años del siglo XV no precisa tratar. Ni la de San Ginés de Guadalajara con el retrato del gran cardenal Mendoza († en 1495) en una de las tablas compañeras ²⁴; ni la del libro con escudos y emblemas de los Reyes Católicos, que procede de Santo Tomás de Avila y pertenece a don José Lázaró; ni la tabla de San Gil de Béjar, obra de un seguidor lejano y no muy diestro de Gallego, ofrecen particularidades que merezcan referencia, puesto que la inclusión de las figuras de Santo Domingo y de un dominico en la miniatura citada responden a deseo especial sin trascendencia iconográfica.

Los escultores góticos trataron en el siglo XV *la Purificación* reiteradamente; dos ejemplos de dos muy diversas maneras de concebir el asunto los suministran el retablo de El Paular—selva iconográfica profusa, de alabastro policromado, con diecisiete historias y abundantes estatuitas sueltas bajo doseletes—donde la escena se desarrolla con amplitud, asistiendo a ella catorce persona-

²² POST, o. c., (4, p. 283).

²³ La tabla la reprodujo POST, o. c., (4, p. 210).

²⁴ F. LAYNA, *Las tablas de la iglesia de San Ginés*, de Guadalajara («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1936-40, p. 92).

jes ²⁵ (lám. 115); y el grupo esculpido en piedra por el taller de Juan de Colonia en el pilar de entrada a la capilla de la Presentación, o del Condestable, de la catedral de Burgos, que impresiona por lo imponente del aspecto de Simeón, con ornamentos sacerdotales y mitra con ínfulas, seguido por otros cuatro sacerdotes, que se afrontan con el grupo formado por María, San José de hinojos y dos sirvientes vestidas y tocadas con galanía.

Si los elementos arquitectónicos continúan siendo góticos, hay ya en la escultura aires renacientes en el gran tablero del retablo de alabastro del Pilar de Zaragoza, que labró Damián Forment entre 1509 y 1515.

Si reparamos en obras de arte traídas de Flandes, o en artistas de allá venidos, habrán de resaltarse pinturas notables de los últimos años de la centuria y de los inmeditamente sucesivos.

El obispo don Juan Rodríguez de Fonseca, que fué embajador en Flandes en 1505 cerca de Felipe *el Hermoso* y doña Juana, encargó a Jan Joest de Calcar (lámina 120) un retablo para el trascoro de la catedral palentina, en el que está retratado; consta de ocho tablas; en la baja de la izquierda se pintó *la Purificación* con ocho figuras; como en la admirable de Memling, también la emoción turba las expresiones; pero la distancia de una a otra es la que separa al genio del talento.

A continuación de una pintura importada, véase la obra de un artista extranjero que trabajó en Castilla. Del italianizante Juan de Borgoña, en el retablo mayor de la catedral de Avila, es *la Purificación* la que mejor sirve de tránsito para pasar de las góticas a las renacientes (lámina 121).

Cual al tratar de *la Adoración de los pastores*, también la más seductora de *las Purificaciones* de nuestra pintura renacentista es la de las puertas del retablo de la catedral de Valencia. La originalidad es la nota que domina entre las demás excelencias de esta tabla. Todo se subordina al grupo que, a la vez de ser el central, aparece en primer plano. La Virgen entrega el Niño al anciano que, sin atributos sacerdotales, expresa en su actitud cuán ex-

²⁵ Es ocioso rectificar el dicho, muy repetido, de que este retablo se trajo de Génova en tiempos de Juan II y que su porte costó dos mil ducados. Todavía lo repite M. SÁNCHEZ CORONA, *Monasterio de Santa María de El Paular* (Madrid, 1932, p. 29). Juan II murió en 1454, y el retablo ha de ser posterior en decenios. Mi malogrado amigo Juan Allende-Salazar sostenía el toledanismo de su talla; recogió su hipótesis Aurelio de Colmenares, *Una excursión al monasterio del Paular* («Boletín», 1923, p. 228). El dato debe de estar mal leído o mal interpretado.

cesiva honra supone el recibirlo. A la izquierda, la joven con la cesta de la ofrenda, San José y otro varón, también con nimbo (¿Zacarías?); el altar, ante el que cuelgan dos lámparas, se realza sobre dos peldaños que cubre la alfombra con labor de grandes letreros cúficos; en bajo, el aceite de bronce y, dentro, el hisopo; dos servidores del Templo, apenas visible, a la derecha. Los letreros y algunos de los tipos, el San José rasurado, por ejemplo, impulsaron al señor Tormo a adjudicar esta pintura a Hernando Yáñez de la Almedina. La ausencia de arquitectura, limitada a un trozo de pilastra adornada con labra de grutesco, el canon reducido de las figuras y el colorido sin fundir me condujeron en 1939 a consignar en el catálogo de la exposición de pinturas recuperadas, que se celebró en el Prado, que debiera atribuirse a Hernando de Llanos; sin que ello sea de este lugar, advertiré que no estoy tan seguro de mi idea. El pintor, sea quien fuere de ambos, dió una versión del asunto en que la forma italiana traduce a maravilla el carácter íntimo y austero de la devoción española ²⁶ (lám. 122).

Poco posterior en fecha y de mérito muy subido es la *Purificación* que con destino, que no se cumplió, al retablo mayor de la catedral de Sevilla hubo de pintar Alejo Fernández, artista seductor; los datos contradictorios de sus padres con nombre español, de que en una ocasión se le diga alemán, y su estilo a la manera italiana, hácenle personalidad atrayente y enigmática. Llegó a Sevilla, para la obra del magno retablo, en 1508. En la *Presentación* redujo a lo estricto el número de figuras: la Sacra Familia, las sirvientes y Simeón, y se explayó en la arquitectura renacentista del pórtico del Templo, de la galería abierta que lo precede y de los edificios magníficos que, río y puente en medio, por sus huecos se divisan. Píntase el momento en que Simeón toma en sus manos el Niño de la Madre, arrodillada, lo mismo que las que la acompañan. Revestido Simeón con riquísima dalmática y capuz con letras hebraicas, abrigado el Niño con terciopelo, reina en el cuadro ambiente sosegado y devoto, sin las exterioridades espectaculares que en la interpretación del asunto se prodigaban ²⁷ (lám. 124).

No la desdeñó Pedro Romana, el pintor que sucedió

²⁶ M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI* («Museum», 4, 1914, p. 379 y ss.). Única vez que se publicó completa la serie.

²⁷ D. ÁNGULO, *Alejo Fernández... Algunas obras dudosas* («Archivo», 1930, p. 241 y ss.) de la *Purificación* de la catedral de Sevilla publica dos pormenores. El mismo historiador del arte en su monografía, *Artistas andaluces: Alejo Fernández* (Sevilla. Laboratorio de Arte de la Universidad. 1946) publica el conjunto.

en Córdoba a Alejo al trasladarse en 1508 a Sevilla; en la tabla de la parroquial de Cañete (Córdoba) recurrió a la habitual composición distribuída en dos grupos, que suman seis asistentes, etc.²⁸.

Venida su inspiración de fuentes muy diversas, dotada con cualidades que la elevan a perla de *las Purificaciones* españolas, se esculpió, en el centro del retablo de la capilla del Condestable de la catedral burgalesa, por Felipe de Borgoña y Diego Siloé, en 1523-24. «Creación igualmente original grandiosa—escribió Gómez-Moreno—, con características de movilidad e ímpetu no vistas antes en el borgoñón, y que hemos de atribuir a sugerencias de nuevos compañeros»²⁹. Como un viento pasional agita la composición; a la actitud del anciano, que extiende los brazos anhelantes hacia Jesús, responde la del divino Infante que, no considerándose seguro en los de San José, solicita los de la Madre; a la derecha, la figura de la profetisa, realista y grandiosa, contrapesa la muy bella de María y la muy clásica de la sirvienta con la cesta de las palomas; al fondo, entre rico exorno, esplende el Arca de la Alianza. El contraste entre el abundante plegar a la gótica de los amplios ropajes y los rostros y, en especial, el desnudo del Niño, tratados con la morbidez aprendida en lo italiano, colabora al efecto de animación de la escena (lám. 123).

Si de un salto pasamos a contemplar *la Purificación* del trascoro de Avila, labrada en 1531-44 con clásicos afares, por Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, perfectamente equilibrada, por subordinarse a la arquitectura que le sirve de fondo (con el empeño de obtener profundidad para el relieve colocando delante de la escalera a dos espectadores y a San José, proveyo ya, en el segundo peldaño), comprenderemos que el camino andado por el Renacimiento en Castilla pronto resultó más fácil que provechoso.

Las Purificaciones de hacia mediados del XVI resientense de frialdad. Si revisamos la del tríptico del Prado, clasificado como del anónimo flamenco *Maestro de las Medias Figuras*, que trabajó hasta los años de 1540, y la del mismo museo que pintó Juan Correa de Vivar para

²⁸ D. ANGULO, *Pintores cordobeses del Renacimiento* («Archivo», 1944, p. 226 y ss.). En la fig. 9 reproduce la tabla de Cañete pintada por Pedro Romana.

²⁹ Para la atribución a Vigarny y a Siloé del gran grupo de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, véase M. GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España* (Pantheon-Gili, 193, lám. 22); y WEISE, o. c., 3, lám. 202, que la atribuye a Vigarny.

el convento de jerónimos de Guisando, con dureza en las figuras y primor en el edificio (lám. 126); y si en tierra valenciana consideramos la del maestro de Artés, destruída en 1936, en el retablo de San Pedro de Játiva, con adición de ángeles adorantes³⁰; o si en Navarra paramos atención en la del retablo de Ororbia, más aparatosa que correcta, con el ingenuo altar al fondo, en el que, no satisfecho el artista con colocar el Arca de la Alianza, puso también, a manera de sacra entre candeleros, las Tablas del Decálogo...³¹; o en Aragón contemplamos la de Uncastillo, abigarrada y de intenso populatismo (lám. 125), verificaremos que la fortuna no colaboró con los artistas en estos años centrales del siglo.

Las excepciones las encontraremos en el Sur.

Las pretensiones con que el bruselés Pedro de Campaña acometió la pintura del retablo de la capilla del Mariscal, en la catedral hispalense, si no condujeron a la realización de una obra genial, sí arribaron a la más complicada y *sabia* composición del tema, del todo impregnada de italianismo. Se pintó entre marzo de 1553 y enero de 1555. En la escalinata del templo, con un tullido en primer término, se agrupan siete mujeres y niños en torno de la Sagrada Familia y Simeón; la arquitectura es adintelada, y en el altar, poco visible, lucen siete velas. El manierismo, de origen rafaelesco, ha guiado el pincel, y sólo el estudio de cada figura, lo apretado de su dibujo y lo reflexivo de la composición redimen a la gran tabla del pecado original de su falta de emoción, rasgo del tiempo (lám. 127), compensado, en parte, con la manera certera de tratar el espacio.

De empeño también, pero menos lograda, es la *Purificación* pintada por Luis de Vargas en el banco del retablo del *Nacimiento* en la misma catedral. Centró la composición con un baldaquino de columnas torsas—un siglo antes que Bernini—vistas en los *Hechos de los Apóstoles*, de Rafael; debajo, la escena ritual: a la derecha, el altar con el Arca, y a la izquierda, vistos asimismo en los cartones, o en los tapices sobre ellos tejidos, del de Urbino, dos grupos de espectadores.

Respuesta española a tan crudos italianismos, y por ello cargada de sentimiento religioso, es la *Purificación*

³⁰ Post, o. c., 6, p. 327; la tabla de San Pedro de Játiva, que clasifica como de los Maestros de Artés y de Borbotó.

³¹ Del retablo de Ororbia, que se ha limpiado en estos últimos años, no se conoce el autor, aunque sí la fecha, 1538. D. ANGULO, *La pintura del Renacimiento en Navarra* (Pamplona, n. 13, año cuarto de «Príncipe de Viana»), encomia el vigor y el romanticismo de sus fondos de paisaje que le proporciona un carácter singular.

que pintó Luis de Morales en dos ocasiones: la tabla del Museo del Prado y la del retablo de Arroyo de la Luz o de Malpartida (Cáceres). La composición viene a ser la misma: encima de una mesa con mantel tiene Simeón al Niño, desnudo, en sus manos, con el lienzo tradicional. María, reverente, a su derecha; San José, detrás, con un cirio, que también portan seis jóvenes, la primera de las cuales lleva la cesta de la ofrenda. La variante principal es que en Arroyo se ha añadido un primer término: una mujer sentada con un niño en brazos. La ausencia de trajes lujosos, de arquitecturas con profuso adorno, de altar esplendoroso, hasta de ofrendas visibles y la verticalidad de las siete candelas sellan de severidad emocionante y de devoción honda estas pinturas del artista extremeño, que en pocas obras logró mayor originalidad en el concepto y en la factura ³² (lám. 128).

Resulta aleccionador enfrentar la austera composición de nuestro Morales con la teatral de Michel Coxcie en el tríptico que pintó para Santa Gudula de Bruselas, adquirido por Felipe II, entregado en El Escorial en 1586 ³³ y que se conserva en el Prado. Concedió el pintor de Malinas mayor importancia al fondo arquitectónico que a la misma escena, desarrollada delante del baldaquino del Templo y en la escalinata. Reside el mayor acierto en las figuras nobles de Simeón y de Ana, que es la de primer término y que, cual la del oferente de las palomas, desempeña el papel de dar profundidad a la composición (lám. 129).

Que este modo de concebir *la Purificación* estaba en el ambiente, pruébalo el relieve de Juan de Juni en el retablo de la capilla de los Benaventes, en Santa María de Medina de Río seco; en el que consiguió con destreza suma la gradación de planos que aproxima el relieve a una pintura e introdujo una novedad emocionante, que no creo haya sido imitada: el desmayo de María, o de la profetisa Ana, al escuchar la profecía de la Pasión. Juni siempre busca mover el espíritu del contemplador estremando actitudes, ademanes y gestos ³⁴.

³² Sobre el retablo de Luis de Morales en Arroyo del Puercio, de Malpartida y de la Luz, que por estos nombres se ha conocido y conoce el pueblo cacereño, sábase que se acabó de pagar en 1568; J. R. MÉLIDA, *Catálogo monumental de España: Provincia de Cáceres* (Madrid, 1924), 1, p. 291 y ss.

³³ De la entrega al monasterio de El Escorial del tríptico de Coxcie ya se ha hablado en la nota 158, p. 62.

³⁴ Acerca del retablo de Juan de Juni en la capilla de los Benaventes en Santa María de Medina de Río seco véanse: J. MARTÍ MONSÓ, *Estudios históricoartísticos relativos a Valladolid* (Valladolid, p. 486), y M. GÓMEZ-MORENO, *La escultura ...* Lám. 55.

Los manierismos incipientes y los ya arraigados se superan por Peregrín Tibaldi—mejor arquitecto en Italia que pintor en España—en el fresco del claustro de El Escorial, a la entrada de la sacristía, que fué tasado el 15 de septiembre de 1589³⁵.

No conozco ninguna *Purificación* del Greco que sea aquí aducible; por cuanto, si fuese de su mano, que no lo parece, la que se le ha atribuído en el museo parisiense de Jacquemart-André, no puede ser de su época española ni acá estuvo nunca.

La disminución observada al llegar el siglo XVII, en la frecuencia en presentar la Circuncisión del Señor se verifica, asimismo, en cuanto a *la Purificación*. También los grandes pintores de nuestro realismo prescinden de este tema. No me explico su abandono, y fuera osadía relacionarlo con la aparente rebaja en la importancia de la devoción por el misterio al ver que el maestro Valdivielso, al comenzar el siglo, en su poema tantas veces citado, le consagra no más que menos de medio Canto XVII: sin embargo, en pocos trechos hace gala de más encendido estro:

«Entran al Templo, y la doncella santa
El tierno infante entre los brazos toma,
Colgado del marfil de su garganta
Del ámbar rico la olorosa poma:
El justo Simeón, en gloria tanta
Como del templo por la puerta asoma,
Se levanta temblando, a él se llega
Como a la luz la mariposa ciega.

.....

Cual suele el olmo seco y deshojado
Que con la vid que se le arrima medra,
Y como muro antigo destrozado
A quien enlaza verde hojosa yedra,
El grave sacerdote y viejo honrado
Arbol sin hojas, carcomida piedra,
De la vid-Cristo con amor se abraza»³⁶.

³⁵ FRAY J. ZARCO, *Pints. itals.* (pp. 217-269). Anótese, además, la miniatura en el Capitulario de El Escorial, de los monjes León y Fuente del Salce, en el libro citado de DOMÍNGUEZ BORDONA, 2, lámina 158.

³⁶ VALDIVIELSO, poema cit., Canto 17, fol. 235 recto y verso. El autor figura la Purificación delante del Sancta Sanctorum porque escribe (fol. 237):

«Las tablas de la Ley se estremecieron
Reconociendo al Legislador santo,
Las cortinas del velo se encogieron...»

La imaginación del poeta toledano, rica en metáforas, prolífica en símiles, esmalta las octavas efusivas y sonoras.

Justamente, fué el canto de Simeón, el «Nunc dimittis», lo que inspiró a tres de los artistas del auge pictórico español respecto al tema de la presentación del Niño Dios en el Templo; otros habrá que hayan escapado a mis pesquisas. El aragonés Jusepe Leonardo, esperanza frustrada por muerte prematura, a la que precedieron, por mayor infortunio, años de insania (nació hacia 1616, † en 1656), dejó un precioso dibujo en el que Simeón, con el Niño en los brazos, entona su cántico, que escuchan, con los habituales asistentes a la ceremonia, numerosos ángeles ³⁷ (lám. 130).

El segundo ejemplar notable del siglo XVII es un cuadro de banco de retablo pintado por Francisco Rizi para el convento madrileño de los Angeles y que se guarda en el Prado. Rizi, que murió en 1685, y que en otros lienzos se mostró prendado de las máquinas barrocas, constriñóse en éste, y con caliente colorido y movida composición, suministra un *specimen* del tema tal cual se comprendía en su tiempo, muy grato de contemplar (lámina 132).

No lo es menos el cuadro, que no sé dónde para, firmado por el discípulo de Alonso Cano Pedro Atanasio Bocanegra († en 1689). Condensó la historia en las cuatro figuras de la Sacra Familia, Simeón y Ana, que llenan el espacio, completado por una cortina y una rotura de nubes, bien poco visibles ambas (lám. 133).

El episodio del pasaje evangélico en que Simeón prorrumpe en un verdadero canto de gracias por haber podido recibir al Mesías, alcanza desarrollo triunfal en un cuadro que sólo por fotografía conozco. Atribúyese en su letrero a Murillo y dícese pertenece al Museo Condé, en Chantilly; empero, ni consta en los libros sobre el pintor sevillano, ni en el catálogo del mentado museo, por Gruyer (1920). El nombre de Murillo no parece mal aplicado a la pintura. Forma el eje de la composición Simeón, erguido detrás del grupo constituido por la Virgen sentada, con el Niño en el regazo, entre San José y Ana arrodillados; en segundo plano, los arcángeles San Miguel y Gabriel; en un rompimiento de gloria descendien, entre querubines, el Padre Eterno y el Espíritu Santo (lám. 131).

³⁷ El hermoso dibujo que fué reproducido en la obra monumental de A. L. MAYER, *Dibujos de maestros españoles*, lám. 91, y en el tomo 3 de mis *Dibujos españoles*, lám. 213; está firmado y es propiedad de la Biblioteca Nacional.

De finales del gran siglo pictórico hay que citar el lienzo anónimo de la escuela de Madrid de los condes de Torre-Arias, con ángeles, niño con palomas y toda la acumulación propia de la gramática barroca (lám. 134). Más mesura y mayor obediencia a las enseñanzas del realismo vese practicada en *la Purificación* que será ya del estilo de Lucas Jordán, si no más bien de otro pincel napolitano estudioso de las obras de Ribera (lám. 135).

El siglo XVIII todavía se mostró más remiso que el precedente en representar *la Purificación*. Incluyóla, desde luego, Goya en la decoración mural de la cartuja de Aula Dei, y, por fortuna, es parte de las que se conservan. Simeón, tocado con mitra bicornes, de aparatoso continente, envuelto en hopalandas y capa amplísimas, recibe de María, arrodillada, el Niño; San José, Ana y un servidor del Templo completan el grupo, de efecto grandioso, por la manera como las figuras se recortan sobre el fondo sombrío; la mesa del altar, grande y sin cosa que distraiga, se cubre en parte por una tela de abundantes pliegues. La composición, solemne al par que sobria, de Goya, cierra la serie de *las Purificaciones* en España, superando, pictóricamente por su brío, a casi todas ³⁸ (lám. 136).

³⁸ En el n. cit. de la revista «Aragón».

LA ADORACION DE LOS MAGOS

Después del dolor moral de la pobreza del nacimiento sufrido por los Padres de Jesús; después del dolor físico del tierno Infante en la circuncisión, que hubo de apenarles; después de la angustia en la presentación, al conocer de labios de Simeón la profecía de los sufrimientos que aguardaban al Niño Dios, viene el triunfo de *la Adoración por los Magos*, que, desde tierras lejanas, acuden con regalos a rendir homenaje a la majestad del Salvador. Ya no es la concurrencia alegre y vocinglera de los pastores vecinos avisados por los ángeles; es el reconocimiento por los poderosos y los sabios que, habiendo leído en el cielo que el Mesías era nacido, emprenden larguísimo viaje para testimonio, el más solemne, del suceso que dividió la historia del mundo.

La trascendencia de este reconocimiento desde muy temprano se reflejó en la literatura y en el arte cristianos; y no sería exagerado asegurar que la revisión de la manera cómo una y otro lo trataron sería un repaso a sus anales. El número de representaciones plásticas de *la Adoración de los Magos* iguala, si no rebasa, al de las del Nacimiento. Clara se descubre, por tanto, la dificultad de estudiar su desarrollo en España y la de escoger los ejemplares que más lo merezcan. Es obligado prevenir que, de propósito, se evita el empleo de los conceptos *Epifanía* y *Reyes*; aquél, porque define la fiesta litúrgica más que el pasaje triunfante de la infancia del Salvador, y el segundo, porque, como escribe el padre Cristóbal de Fonseca: «ser sabios es cosa cierta; pero ser reyes no lo es; y baste para que no lo hayan sido, el no llamarlos el evangelista Reyes; pues, siendo punto que tocaba a la

grandeza y majestad de Cristo, que viniesen reyes a adorarlo... no era bien que callase eso el historiador divino, teniendo cuidado de llamar a Herodes rey, que era un tirano»¹. También el cardenal Gomá los nombra Magos.

Conviene ahora, al modo de lo hecho en las partes precedentes, aducir el texto sagrado, que no es de San Lucas, sino de San Mateo; y que también vertió, para fundamento de un sermón, el padre maestro fray Luis de Granada:

«Como fuese venido Jesús en Betlem de Judea, en tiempo que reinaba Herodes, he aquí adonde vinieron unos sabios del Oriente a Hierusalem, diciendo: «¿Adónde está el que es nacido Rey de los judíos?; porque vimos su estrella en Oriente y somos venidos para adorarle.»

»Oyendo Herodes la venida destos sabios, y lo que decían, turbóse, y con él se turbó toda Hierusalem. Y juntando los príncipes de los sacerdotes y letrados de la ley del pueblo, propúsoles, adonde (según las Escrituras) había de nacer Cristo. Dijéronle que según el profeta Miqueas era el lugar de su nacimiento Betlem de Judea. Porque decía: «¡Tú, Betlem, tierra de Judea, no eres (como pareces) la menor entre las principales tierras de toda Judea, porque de ti ha de salir el capitán gobernador del pueblo mío de Israel!»

»Oyendo esto Herodes llamó aparte y secreto a los sabios orientales y preguntaba, menudamente, del tiempo en que primero habían visto la estrella, y bien informado dellos díjoles:

»—Id, pues, a Judea, y saber deste Niño, y en hablándole hacedme luego un mensajero que me avise, para que yo vaya a adorarle.

»Creyéronlo así los sabios y fuéronse contentos. Salidos de Hierusalem, he aquí adónde se les apareció la estrella que antes habían visto en Oriente, la cual agora iba delante dellos guiándolos, hasta ponerse parada sobre el lugar en donde estaba el Niño. Viéndola estar fué su gozo grande sobremanera; y, entrando en la casa, hallaron al Niño con María, su Madre; y, postrados en tierra, lo adoraron; y, abiertos sus tesoros, ofreciéronle dones de oro, incienso y mirra.

»Y siendo avisados en sueños que no volviesen a Herodes, tomaron otro camino y volviéronse a sus tierras»².

Del texto evangélico, preciso y terminante, salen en

¹ FRAY C. DE FONSECA, O. C., p. 188.

² FRAY LUIS DE GRANADA, *Trece sermones...*, ed. cit., p. 3.

realidad todas, o casi todas, las representaciones gráficas, sin necesidad de recurrir a los Apócrifos; empero, la imaginación y la devoción trabajaron sin descanso; y sobre tradiciones unas veces, y por creación poética otras, se formó en la Edad Media un acervo considerable referente a los Magos; de él salió la fijación de su número, el darles nombres, el elevarles a la dignidad de reyes, como habrá de verse en las páginas sucesivas.

En el relato de San Mateo se destacan cuatro pasajes, a saber: Descubrimiento de la estrella y viaje a Palestina. Entrevista con Herodes. La adoración al Niño Dios. El aviso celestial y el retorno. Como se hizo al tratar de la Natividad, se estima conveniente esta división para el análisis de las representaciones plásticas del misterio.

Antes, sin embargo, conviene puntualizar lo que de los exegetas más autorizados se saca atinente al desarrollo iconográfico del tema.

Son cuestiones previas y arduas las que plantean las preguntas: ¿De dónde procedían los Magos? ¿Cuántos eran? ¿En qué ocasión caminaron a Belén?

La tierra originaria de los Magos, según San Mateo, era el Oriente; precisar cuál, fué afán cristiano sin tardanza. De los grandes escritores de los primeros siglos, Tertuliano habló más explícitamente que ninguno:

«De illo autem tunc aureo munere etiam David. Et dabitur illi ex auro Arabiae, et rursus reges Arabum et Saba munera offerent illi. Nam et magos reges habuit fere Oriens»³.

Dom Leclercq comenta la frase diciendo: «A esta afirmación gratuita y muy vaga remonta la pretendida realza de los magos»⁴.

San Justino, en su *Dialogus cum Tryphonem*, dice que eran magos venidos de Arabia, de donde son más propios los presentes que aportan que si procediesen de Caldea, nación al que su oficio de magos estrelleros les filía más estrechamente⁵.

Que fuesen persas está ya en el himno XII *De Epiphania* del *Cathemerinon* del español Prudencio (siglo IV):

«Sobre las orillas del Golfo Pérsico, allá donde el sol nace, los Magos, sabios intérpretes, ven el estandarte sagrado»⁶.

Con pormenor sabroso los Apócrifos satisfacen toda

³ Citado por Leclercq, *Dictionnaire*, 10, col. 985.

⁴ LECLERCQ, *Dic.*, 10, col. 980-990.

⁵ *Dialog. cum Tryph.* cit. por Leclercq, 10, col. 981-2.

⁶ En el *Cathemerinon*, himno 12, cit. por Leclercq.

curiosidad. Lástima que, si bien es posible y hasta probable guarden recuerdo de textos y de tradiciones respetables, su redacción, viciada con leyendas y supersticiones, haya motivado, justamente, toda desconfianza. Mas como se indicó, por su trascendencia en la literatura y en el arte, aun en los nuestros, tan atados al Evangelio, es obligado recoger en corto espacio sus noticias.

El llamado *Protoevangelio de Santiago* sigue a San Mateo.

El que suele nombrarse el *pseudo Mateo* tampoco añade datos sobre la procedencia de los Magos.

En cambio, el *Evangelio árabe de la Infancia* relata los antecedentes de la *Adoración* con toda minucia: «En la misma noche del nacimiento, un ángel fué enviado a Persia y apareció bajo la forma de una estrella muy brillante, y como había gran fiesta entre todos los persas adoradores del fuego y de los astros, todos los magos estaban celebrándola; cuando, de súbito, una luz vivísima brilló sobre sus cabezas⁷. Y dejando sus reyes, sus festines..., salieron a gozar del espectáculo insólito... Y los reyes dijeron a los sacerdotes... «¿Qué es este signo que observamos?» Y como por adivinación, contestaron sin quererlo: «Ha nacido el Rey de los reyes...» Entonces, tres hijos de los reyes de Persia tomaron..., uno, tres libras de oro; otro, tres libras de incienso, y el tercero, tres libras de mirra. Y se revistieron de sus ornamentos preciosos, poniéndose la tiara en la cabeza y portando su tesoro en las manos. Y al primer canto del gallo abandonaron su país con nueve hombres... y se pusieron en camino guiados por la estrella...»⁸.

El *Evangelio armenio de la Infancia* amplifica y, en algo, concreta más que el árabe: «Los magos de Oriente llevaban consigo un ejército numeroso..., eran tres hermanos. El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios, y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. Y los jefes de su ejército... eran en número de doce. Las tropas de caballería que les acompañaban sumaban doce mil hombres, cuatro mil de cada reino... Aunque fuesen hermanos..., ejércitos de lenguas y nacionalidades diversas caminaban en su séquito. El primer rey, Melkon, aportaba como presentes mirra, áloe, telas, púrpura, cintas de lino y también los libros escritos y sella-

⁷ Por cierto, que el padre Rivadeneyra (*Vida de Cristo* en la ed. cit., p. 17) escribe: «No falta quien contemple que otro ángel fué al límbico a anunciar a los Santos Padres que en él estaban el nacimiento del Señor.» No he visto representación de este episodio.

⁸ Cap. 7, ed. cit., pp. 45-47.

dos por el dedo de Dios. El segundo rey, Gaspar, aportaba... nardo, cinamomo, canela e incienso. Y el tercer rey, Baltasar, traía consigo oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio»⁹.

Véase por dónde la escueta narración del evangelio sinóptico, las sobrias referencias de los primitivos escritores cristianos, se precisan, colorean y exageran por los Apócrifos, con amplio ensanchamiento de su influjo en la iconografía.

En el último texto extractado se han leído ya los nombres de los Magos, que, como su número, no se declaran ni por San Mateo ni por los escritos patrísticos. La primera vez que aparecen tales noticias, en fecha que se fija en los fines del siglo VII o comienzos del siguiente, es en un manuscrito que, quizá en el IX, se tituló *Chronica Georgii Ambianensis episcopi*, en el que se lee, con referencia al año sexto de la Era:

«In his diebus sub Augusto Kalendas januarías magi obtulerunt ei munera et adoraverunt eum. Magi autem vocabantur Bilthisarea, Melchior, Gathaspa»¹⁰.

Añade dom Leclercq que en las *Excerptiones* mal atribuidas a Beda († en 603) se dice que Melchor era viejo; Gaspar, joven, y Baltasar, negro¹¹.

Ya no faltaba más que la determinación de los presentes que cada cual había hecho, y un texto irlandés del siglo XI, atribuido a San Hilario, afirma que Molcho, el más viejo, dió el oro; Gaspar, el segundo, el incienso, y Patifarsat, la mirra.

He ahí los datos sobre los que poetas y artistas edificaron sus construcciones para deleitar y para conmover a los cristianos con la fiesta triunfal, que ha pasado a ser la Epifanía por antonomasia. Desde el siglo II se interpretó el homenaje a Jesús Niño de los Magos como la incorporación de los gentiles al cristianismo.

No extrañe, pues, que de las trece representaciones que de la *Adoración de los Magos* se encuentran en las catacumbas romanas haya una datable en los comienzos del II y cinco se consideran anteriores al IV, según Brehier¹². No estaba fijado el número de los Magos en estos primeros tiempos: tres se ven en la Capella greca

⁹ Cap. 11, ed. cit., pp. 124-134.

¹⁰ La *Chronica* fué editada por A. Schoene (1875). Advierte dom Leclercq que el cambio de Bilthisarea en Baltasar debióse al libro de Daniel. El texto de comienzos del XI irlandés, atribuido a San Hilario, refiere que Molcho, el más viejo, ofrendó el oro; Gaspar, el segundo, el incienso; Patifarsat, la mirra.

¹¹ Sobre las *Excerptiones*: *Dict. cit.*, 10, col. 1061-1064.

¹² BREHIER, O. C., p. 43.

del cementerio de Priscilla; dos, en el de los Santos Pedro y Marcelino, y hay un ejemplo insólito de cuatro en el de Domitila, explicable, al parecer, por un empeño de simetría¹³.

Única también es la representación figurada en uno de los mosaicos del arco triunfal de la basílica romana de Santa María la Mayor: Jesús se muestra sentado en un trono; cuatro ángeles, entre los que está la estrella, fórmanle guardia de honor; la Virgen está sentada al pie del trono, y dos Magos, en traje persa, avanzan con sus ofrendas¹⁴.

El traje persa y, en particular, el gorro, similar al llamado frigio, suele ser característico de las interpretaciones plásticas más viejas, y hay una anécdota, que recoge Bréhier, de la carta dirigida al emperador Teófilo (siglo XI), en la que se refiere que cuando los persas tomaron Jerusalén en 615 respetaron la iglesia de la Natividad porque en su fachada lucía una *Adoración* de mosaico en que los Magos vestían su indumento nacional¹⁵.

Resta, por fin, en estas notas previas la referencia a la fecha en que los Magos visitaron Belén.

San Mateo tan sólo asegura que fué en el reinado de Herodes.

Al no consignar la noticia San Lucas, tan conocedor de los sucesos cercanos a la Natividad, parece lógico deducir hubo de ser la visita posterior a la cuarentena siguiente, a cuyo término se celebró la Purificación. Los Padres de la Iglesia no están concordes en esta cuestión, accidental desde el punto de vista dogmático y aun del devoto, importante para la iconografía. Dom Leclercq aduce abundantes textos: según San Justino, los Magos adoraron al Niño Jesús en el establo; San Efrén la sitúa dentro de una morada, pero el Infante era tan pequeño que no sabía hablar; San Epifanio, mientras en uno de sus escritos afirma que Jesús todavía era incapaz para llamar a sus padres, en la exposición dogmática que puso al cabo de su *Tratado de las Herejías*, defendió con ardor que si Herodes había ordenado la matanza de los inocentes de hasta dos años, por tal edad andaría el Hijo de Dios. San Agustín, San Juan Crisóstomo, San Pedro Crisólogo, San Máximo de Tours, etc., colocan la Adoración muy próxima al Nacimiento¹⁶.

Los Apócrifos, como es lógico, divergen notablemente

¹³ BRÉHIER, o. c., pp. 43 y 96.

¹⁴ BRÉHIER, o. c., p. 96.

¹⁵ BRÉHIER, o. c., p. 56.

¹⁶ LECLERCQ, *Dict. cit.*, 10.

te. El *Evangelio del pseudo Mateo* asegura: «Transcurridos dos años vinieron..., etc.»¹⁷. El *árabe de la Infancia*, con afición a lo ultraprodigioso, los hace llegar a Jerusalén al rayar el alba, habiendo salido de Persia al primer canto del gallo en la noche de la Navidad¹⁸. El *armenio* da una versión extravagante: el arcángel Gabriel, después de anunciar a María la encarnación del Verbo, se dirige a Persia y avisa a los Magos, que, en la forma que antes se refirió, emprenden el viaje, que dura nueve meses, y arriban a la cueva de Belén tres días después del nacimiento¹⁹.

La representación plástica vacila, a lo largo de los siglos, entre los límites de figurar al Niño recién nacido o de dos años.

I. NOTICIA DEL NACIMIENTO Y VIAJE A PALESTINA

Al entrar en el estudio de las representaciones del misterio en España, es obligada la mención de uno de los primeros monumentos de nuestra poesía y el primero de nuestro teatro, porque, justamente, el fragmento conservado del venerable *Auto de los Reyes Magos*, manuscrito de comienzos del siglo XIII, pero cuya composición quizá se remonte al XII, se abre con la escena en que Gaspar estando solo descubre la estrella:

«¡Dios criador, cual maravela
no sé cual es aquesta estrela!
Agora primas la he veida,
poco tiempo ha que es nacida.
Nacido es el Criador
que es de las gentes senior...»²⁰.

Sigue el monólogo con dudas y confirmación y los de los

¹⁷ «Y transcurridos dos años...», así comienza el *Evangelio apócrifo* llamado el *pseudo Mateo* su cap. 16 sobre la llegada de los Magos.

¹⁸ Lugar cit., p. 46.

¹⁹ Cap. 11, ed. cit., p. 124.

²⁰ Descubierto en el siglo XVIII en el archivo de la catedral toledana; el Ms., hoy en la Biblioteca Nacional, es de comienzos del XIII. La mejor edición es la paleográfica de don Ramón Menéndez Pidal en la «Revista de Archivos», 1900.

otros dos Magos; confieren entre sí los tres «estrelleros» y deciden marchar:

«Andemos tras el strela, veremos el logar.»

Continúa el fragmento, como luego se verá. Interesaría ahora averiguar si el momento descrito en los versos ingenuos de nuestro recién pulido romance alcanzó expresión plástica. Pero en los casos que cabría dar esta interpretación a la escena queda siempre la duda si el diálogo de los Magos señalando a la estrella no ocurre más bien en el viaje que previo a él.

La observación por los Magos de la estrella es el asunto de la portezuela derecha del tríptico pintado por el maestro de Avila en el tercer cuarto del siglo XV y que se conserva en la colección de don José Lázaro: al fondo se figura el viaje a Belén con graciosas desproporciones (lám. 137).

El momento de la entrevista con el rey Herodes fué, en cambio, esculpido y pintado frecuentemente; pero muy pocas veces aislado.

Un caso conozco de representación, muy bella, de los preliminares de la entrevista: cuando Herodes recibe al emisario de los Magos. Lo pintó el anónimo flamenco que suele denominarse el pseudo-Blesius en la portezuela izquierda del tríptico del Prado que lleva el número 1.361. El cortejo pasa ya por la puerta torreada del recinto de Jerusalén, y el emisario, con ademán rendido, presenta al rey el estuche que contiene el saludo, o las cartas credenciales, de sus señores. Las esbeltísimas arquitecturas flamígeras, el lujo de vestidos y armas, la fantasía de los tocados hacen de la tablita una verdadera joya, que añade al primor de su factura la novedad iconográfica.

En el auto medieval ocupa lugar cumplido la audiencia; es la escena tercera, según la división habitual, y por cierto es curioso, para fijar la creencia sobre la fecha de la Adoración, que a la pregunta de Herodes sobre la estrella:

«¿Cuánto ha que la vistes?»

contestan los Magos:

«Tredze días ha.»

El ritmo vivo de los versos venerables del *Auto* parece expresarse en el frontal del Museo de Vich, que

procede de Bellver, poco más o menos coetáneo; hasta el dosel de Herodes evoca un teatro, reforzando la semejanza el muro de fondo con apariencia de telón (lámina 139). La gradación en la edad de los Magos y su orden, la esbeltez de las siluetas del goticismo refinado, la figura del macero al lado del rey, todo contribuye a hacer de esta escena ejemplar notabilísimo iconográfico y pictórico.

En un manuscrito del siglo XIV de la *Grande e General Estoria* de Alfonso el Sabio, que se guarda en la Biblioteca de El Escorial, hay una preciosa iluminación dedicada a la entrevista de los Magos con Herodes ²¹.

En otras representaciones se simultanean, convencionalmente, los dos pasos, y cuando ya uno de los Magos ofrenda reverente a Jesús los dones aportados, todavía el último de ellos habla con el rey de los judíos.

El viaje inspira notables pinturas. En San Isidoro de León (hacia 1185), el pintor de muros y bóvedas, que hace gala de continuo de su verbo lleno de vivacidad, hubo de representarlos a caballo ²².

En el frontal que de Mosoll, cerca de Puigcerdá, pasó al Museo barcelonés aparecen los Magos con corona, en bellísima cabalgata; sus caballos, enjaezados; cada uno bajo un arco y con letreros, confirmandose que en las representaciones románicas y del siglo XIII figuran por orden; a saber: el primero, y más anciano, Melchor; el segundo, y joven, Baltasar, que señala al lucero, y, por fin, Gaspar con aspecto de varón adulto. Ve en el autor de esta pintura Chandler Post a un artista que había conocido y estudiado las miniaturas góticas del Norte ²³.

En época muy avanzada dentro de la Edad Media, en el citado retablo de la catedral vieja de Salamanca, aunque es fondo, pudiera ser tabla independiente, dado el desarrollo con que se pinta el camino entre cerros, que se dirían de decoración teatral, por el que discurre la abigarrada caravana de los Magos; sería envidiable para cualquier constructor de Nacimientos, con su imponente e ingenuo castillo de Herodes, su puente, los camellos, etcétera.

²¹ Es miniatura admirable; la reprodujo J. DOMÍNGUEZ BORDONA, lib. cit., 2, lám. 94. Los Magos en presencia de Herodes, que habla con el anciano.

²² En zona inferior, próxima a la puerta de la iglesia.

²³ En la faja superior izquierda de los tres Magos a caballo, cada uno bajo un arco; los caballos enjaezados; en la mitad derecha, la Virgen y el Niño y San José, sentado, bajo arco también, y en el extremo *La Visitación*, como si se leyese el relato de derecha o izquierda (1, p. 264). Duda si agruparlo con ejemplos románicos o góticos.

No es raro ver en fondos de tablas la cabalgata de los Magos, aunque el ejemplo salmantino sea de los más merecedores de reproducirse. Dos citaré, muy señalados, en los que se da la circunstancia de que Gaspar continúe la conversación con Herodes, en tanto que sus compañeros han seguido viaje e incluso arribado ante el Salvador. En el ábside de Santa María de Barbará (Barcelona), pintura mural que don Elías Tormo considera de la raya entre los siglos XII y XIII ²⁴ (lám. 138), y en la puerta de la catedral de León, que en su imafronte se abre a la nave del Evangelio, ocupa la escena el centro y la izquierda de la zona media del tímpano y, con minuciosa y magistral factura, representase la ofrenda y todavía Gaspar prosigue hablando con el rey ²⁵ (lám. 1). En otros ejemplos se figura a éste sentado en su castillo viendo cómo se alejan los Magos; así en la puerta de Reloj de la catedral toledana (lám. 2).

Al tratar del pasaje siguiente se comprobará en muchos casos la simultaneidad en pinturas y relieves del viaje y *la Adoración*, a veces apuntado tan sólo por los caballos que asoman, saliendo de la muralla de Jerusalén.

II. LA ADORACION DEL NIÑO JESUS

Con leves variantes, impuestas por la época y por el temperamento de cada artista, mas con constancia de datos iconográficos, representase *la Adoración* innúmeras veces y desde muy temprano en nuestra Patria.

En la Edad Antigua y tiempos romanos, en el sarcófago que procedente de Layos se conserva en el monasterio de Santo Domingo de Silos de Toledo, figúrase, de alto relieve, a la Virgen María sentada, con el Niño en su regazo y delante los tres Magos, portadores de ofrendas en vasos ²⁶. Puede datarse el relieve en el siglo IV, cuando el español Prudencio canta a los Magos en más de una ocasión; y conviene recordar que el poema *Dittochaeum*, que se le atribuye y que resume en inscripciones de cuatro versos los pasos principales del Antiguo

²⁴ E. TORMO, *Santa Maria de Barbará*, folleto cit.

²⁵ A. DE PIÑÁN, *Portadas de la catedral de León* («Boletín de la Soc. Esp. Excurs.»), 1914, p. 255.

²⁶ J. R. MÉLIDA, *La escultura hispanocristiana* (Madrid, 1908, página 15). En el texto muéstrase vacilante; si primero menciona el Nacimiento, después alude a la Epifanía. Es clarísimo que portan vasos.

y Nuevo Testamento, ha sido considerado por muchos críticos como una serie de letreros destinados a ser puestos al pie de otras tantas pinturas que figurasen asuntos evangélicos. Por si la hipótesis se confirmase un día y pudiesen aplicarse los versos a una representación española, he aquí los referentes a *la Adoración* del más grande poeta cristiano del primer milenio:

«Hic pretiosa Magi sub Virginis ubere Christo
Dona ferunt puero, myrraque, et thuris, et auri.
Miratur genitrix tot casti ventris honores
Seque deum genuisse hominem, regem quoque summum»²⁷.

Haría interminable el presente capítulo intentar un registro de *las Adoraciones de los Magos* pintadas y esculpidas en España, o en ella introducidas, aunque se redujese a las artística o iconográficamente valiosas; no sorprendan, pues, las omisiones y aun los saltos.

Entre los manuscritos más famosos que posee España cuenta el *Codex Aureus* de la Biblioteca escurialense; contiene los Evangelios y fué miniado «en Spira de 1033 a 1039 para los emperadores Conrado II y Enrique III, y se tiene por el más bello ejemplar dentro del grupo espléndido de manuscritos de la escuela del Rhin... desde fines del siglo X a mediados del XI»²⁸. La escena de *la Adoración* está tratada con solemnidad impresionante y las semejanzas que presenta con pinturas murales y miniaturas españolas débense a procedencia común, porque el *Codex Aureus* no vino a España hasta el siglo XVI, cuando Felipe II lo heredó de su tía María de Hungría²⁹ (lám. 141).

Dátase en 1066 el *Antifonario* de la catedral leonesa, mencionado ya respecto de anteriores pasajes; figúrase en él *la Adoración* con simplicidad extrema: la Virgen madre con el Niño en brazos, que bendice a los tres Magos, que están de pie; llevan aparatosos tocados y cada cual el vaso de su ofrenda³⁰ (lám. 140). Como unas dos décadas posterior a esta miniatura será el rudísimo

²⁷ PRUDENCIO. *Carmina* (Roma, 1788) *dittochaeum* «XXVII Magorum munera». Sobre el valor de inscripciones de estos dísticos: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España* (Edición nacional, 1940), 1, p. 299, nota.

²⁸ W. S. Cook, *Earliest panels of Catalonia* (Aparte de «The Art. Bulletin», 10, n. 4, 6, 1928, fig. 9).

²⁹ Sobre el *Codex Aureus* de la Biblioteca de El Escorial, véase: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas* (Madrid, 1933, 2, pp. 79-82).

³⁰ M. GÓMEZ-MORENO, *León...*, 1, 155-157, y 2, fig. 100.

relieve de San Juan de Camba, del Museo de Orense ³¹, en que María está de perfil, según fórmula bastante repetida en la Edad Media; por estimarlo más rudo que arcaico no lo considero prerrománico, como Porter. No anterior a 1096, en el tímpano de la puerta de mediodía de San Pedro el Viejo de Huesca aparece ya San José, que en las más antiguas representaciones del pasaje acostumbra estar ausente; muestra su asombro a la vista del homenaje; la estrella es como un florón colocado a la altura de las cabezas de los personajes ³².

Muy mutilada, cierra la escena el tímpano de la puerta de la derecha de la portada de las Platerías de la catedral de Compostela; dos Magos arrodillados (ha desaparecido el tercero) y dos ángeles. En la curiosísima guía de Santiago que se contiene en el *Codex Calixtinus*, del siglo XII, se menciona el relieve con estas palabras: «En otra fila se ve esculpida Santa María, Madre del Señor, con su Hijo, en Belén, y los tres reyes que vienen a visitar al Hijo con la Madre para ofrecerles los tres dones, y la estrella y el ángel que les avisa que no vuelvan a ver a Herodes» ³³. La estrella, desproporcionada, se ve entre las cabezas de los Magos; el Niño no corresponde con movimiento alguno al homenaje. Los deterioros y mutilaciones del tímpano de Santiago no son tan graves que impidan su reproducción, aconsejada por el mérito escultórico (lám. 142).

En la segunda mitad del XII y en el siguiente, *la Adoración* toma puesto en muchas portadas, acompañando o, en casos, sustituyendo a *la Natividad* por considerársela, sin duda, cual la representación más gloriosa. Y no sólo en las fachadas; también pasa a ser motivo frecuente en sepulcros; por ejemplo, en 1170 en el de San Ramón, en Roda de Isábena (Huesca) ³⁴, y, corrido más de un decenio, en el de los Santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, en la basílica a ellos consagrada en Avila; relieve magnífico en verdad.

³¹ A. K. PORTER, *La escultura románica en España* (Pantheon-Gili, 1928), 1, lám. 42 a.; y W. S. Cook, est. cit., fig. 13, con el error de suponer que se conserve en el Museo de Santiago de Compostela.

³² A. K. PORTER, o. c., 1, 52 b.

³³ De la traducción del libro del *Codex* que puse por apéndice al discurso leído por el marqués de la Vega Inclán en la Real Academia de la Historia: *Guía del viaje a Santiago* (Madrid, 1927). El texto latino léase en *Liber Sancti Jacobi; Codex Calixtinus* (Ed. preparada por el Seminario de Estudios Gallegos y publicada por el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1945, 1, p. 381).

³⁴ A. K. PORTER, o. c., 2, lám. 99 b.

Los tímpanos de Cerezo de Río Tirón (Burgos) y Agüero (Huesca) repiten el tema de San José dormido. Y los de Mura (Barcelona) y San Juan del Mercado, en Benavente (Zamora), presentan la particularidad de que el tamaño de la Virgen con el Niño en brazos es considerablemente mayor que el de los Magos, diminutos; convencionalismo dictado por la devoción y el respeto, casi tan viejo como el arte y que siglos adelante había de dar motivo para que las figuras de los donadores en la pintura italiana sean muy pequeñas ³⁵.

Dada la flexibilidad de sus medios, la pintura y la miniatura del siglo XII cubre muros y adorna iniciales cada día con mayor profusión. Al hablar del viaje de los Magos se mencionó representado en la decoración mural de San Isidoro de León (hacia 1185), donde, seguramente por haberse perdido, falta la *Adoración* ³⁶. Consérvase otra, de arte distinto, pero cercana en fecha, en el ábside de Santa María de Barbará (Barcelona), con los Magos coronados, llevando en alto los vasos con los dones, y el último, según se dijo, se vuelve para hablar con Herodes; desempeñóse el pintor con energía al concebir la composición y al realizarla con pincelada franca ³⁷.

Rasgos que no van mal con los que sorprenden por su vivaz popularismo en San Isidoro de León se advierten en la miniatura de la *Biblia* de la Biblioteca provincial de Burgos, con rara distribución de los personajes, cual obligada por la forma de una bóveda, de lo que se deduciría si hubo de ser inspirada por pinturas decorativas: María con el Niño ocupa la mandorla cuatrilobulada, enfrente están los Magos, uno encima de otro; San José señala al grupo central; debajo, las bestias, por cierto que el équido está ensillado, y en la parte alta, en el ángulo y por unas inverosímiles ventanas atisban varios curiosos ³⁸ (lám. 145).

En frontales catalanes de estilo románico, mas ya del

³⁵ Los tímpanos de Cerezo de Río Tirón (Burgos), iglesia de Nuestra Señora de la Llana, y de la ermita de Santiago en Agüero (Huesca), ambos de la segunda mitad del XII, véase A. K. PORTER, o. c., 2, láms. 112 y 92, respectivamente; y el de Mura (Barcelona), en el estudio del mismo autor, *Spain or Toulouse*, lámina 4. La espléndida de San Vicente de Avila la reprodujo W. GOLDSCHMIDT, *El sepulcro de San Vicente* («Archivo», 1936, página 169).

³⁶ M. GÓMEZ-MORENO, *León...* No registra rastro alguno de la *Adoración* en las pinturas de San Isidoro.

³⁷ E. TORMO, informe cit. sobre Barbará; y POST, o. c. (1, página 153).

³⁸ La Biblia del siglo XII de la Biblioteca de Burgos es códice notabilísimo. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española* (Panthéon-Gili, 1930) publicó la singular *Adoración*, 1, lám. 55.

siglo XIII, las características de la *Adoración* se reducen a pintar los Magos en uno de los cuadros en que se divide el campo, mientras María y el Niño ocupan el centro y son figuras de mayor tamaño; es la única escena que se ata, en cuanto composición, con el grupo que preside; así en el de Aviá, con los Magos de pie, como en el que fué de Plandiura, con el primero rodilla en tierra; este frontal, quizá algo anterior, no ha de rebasar el 1250, según Cook ³⁹. En el frontal número 4 de la Virgen, del Museo de Vich, hácese uso del mismo recurso, cambiando el lugar de los Magos, que en él pasan a la parte alta de la izquierda ⁴⁰. Este convencionalismo no arraigó, sin embargo, en España; en el notabilísimo retablo de Sagás, del Museo de Solsona, los Magos, tocados con gorro tricúspide más bien que coronados, llevando alzados los vasos, cubiertas las manos por lienzos, según la etiqueta oriental, están en el mismo plano que la Virgen y el Niño ⁴¹ (lám. 144).

Data del siglo XIII el último de los códices de los *Comentarios de Beato*, guárdase en la Biblioteca Morgan de Nueva York ⁴²; su *Adoración* relaciónase con alguna de las ya vistas, por figurarse en ella la puerta—en este caso de madera, con herrajes minuciosamente detallados—de Jerusalén, por la que salen los tres caballos, superpuestos, que lleva del ramal el espolique. Los Magos han penetrado ya en la casa de la Sagrada Familia, y Melchor, con ademán que ha de repetirse secularmente, abre su caja, mostrando el contenido a Jesús, que le bendice; a la derecha, el ángel, que aparece ya en el siglo XI, pues le vimos en el *Códice Aureo*, y en el XII en la puerta de las Platerías.

Con cambios iconográficos mínimos representa la *Adoración* la gran escultura gótica del tiempo de su florecimiento. Se citó la muy bella de la puerta de León, y en la misma catedral no es menos admirable la del sepul-

³⁹ Post, o. c., 1, p. 260.

⁴⁰ Post, o. c., 1, pp. 255-257; es obra característica del siglo XIII bajo la influencia bizantina. Análoga disposición de la *Adoración*, aprovechando para el tema el grupo central y mayor de la Virgen con el Niño, presentan entre otros los del Museo de Barcelona que proceden de las colecciones Plandiura y R. Bosch reproducidos por W. S. Cook, *Early spanish paintings in the Plandiura collection* (tirada aparte de «The Art Bulletin», 11, 2, 1929; figuras 8 y 11). Todavía en estos ejemplos, por estar los Magos en bajo, resulta explicable la composición; pero en el frontal n. 7 de la Virgen de Vich (Post, 1, p. 245) ocupan el cuadro de la parte superior con notorio menoscabo de la representación.

⁴¹ W. S. Cook, *The earliest painted panels of Catalonia* (6).

⁴² W. S. Cook, est. cit., fig. 15.

cro de Pedro Yáñez en el claustro, relieve de comienzos del XIV, realista y movido, en el que asoman por la izquierda los caballos con el paje. En el mismo claustro, y de mediados del XIII, hay una de las dos más hermosas *Adoraciones* esculpidas en España en el siglo. Mutilado el grupo de los caballos y el espolique que sale de la puerta de la muralla; conversan Gaspar y Baltasar de pie, y Melchor, alzando su pesada corona, está arrodillado; la Virgen ha vuelto la cabeza hacia el ángel turiferario; el escultor—como en su obra maestra *El juicio*, labrado en el hastial—buscó animar la escena relacionando las figuras de dos en dos. Este relieve, deteriorado, adorna el sepulcro del deán don Martín Fernández, muerto en 1250⁴³ (lám. 147).

Rivaliza con esta bellísima escultura, si no la aventaja, el grupo del claustro alto de la catedral burgalesa; la expresión y el sentimiento revisten formas físicas tan perfectas que parece como si un aura de clasicismo—proporción y serenidad—hubiese vitalizado la piedra; pocas veces el título de maestros en piedras vivas aplicado a los entalladores góticos ha sido mejor merecido (lám. 146).

Tiene la *Adoración de los Magos* solemne desarrollo en la excelente escultura que llena el tímpano de la puerta de la catedral de Ciudad Rodrigo, por encima del dintel antes descrito. Son estatuas adosadas, no propiamente relieve. A derecha e izquierda de la Virgen, majestuosamente sentada y coronada, con el Niño, mutilado, en brazos, están arrodillados dos de los Magos; otro de pie, como San José, y a la izquierda, Herodes habla no con un cuarto Mago, como pudiera creerse, sino con uno de los tres, pues debe considerarse escena independiente. Encima de la cabeza de María, dos ángeles, y rellena el tímpano decoración arquitectónica que, vagamente, sugiere una muralla torreada.

Mencionada arriba la *Adoración* de la puerta del Reloj de la catedral de Toledo (hacia 1280), dígame aquí tan sólo que, como en León, ciñen pesadas coronas las sienes de los Magos, observándose, y lo mismo en el campo literario, que su calidad regia se acepta con decisión en los siglos centrales de la Edad Media. Melchor ofrece el oro en una bola a Jesús, variante con escaso éxito, pues sigue representándose la ofrenda en copa o en caja (lámina 2). Dos *Adoraciones*, llenas del encanto que los artistas góticos sabían dar a sus obras, aparecen en dos

⁴³ Sobre los sepulcros en el claustro de la catedral leonesa de Pedro Yáñez y del deán Martín Fernández véase M. GÓMEZ-MORENO, *León*, 1, pp. 240 y 250 y 243 y 2, figs. 291 y 299.

manuscritos del Archivo de la Corona de Aragón, misales de fines del XIII y del XIV, respectivamente; en el primero se inicia y en el segundo, firmado por Juan Mele, se desarrolla un matiz delicioso en la interpretación del pasaje: el Niño acepta complacido el presente y curiosear el interior del estuche que Melchor le ofrenda ⁴⁴.

Sin estas delicadezas expresivas, pero con majestad solemne, se pintó en el segundo cuarto del XIV *la Adoración* mural del monasterio de Sigüenza (Zaragoza) ⁴⁵, salvable al parecer de los deterioros producidos por el incendio revolucionario. Y corría el mismo lapso cuando, en 8 de marzo de 1346, comienza Ferrer Bassa las pinturas de Pedralbes.

Su *Adoración* se celebra a la entrada de la cueva de Belén, bajo un estrecho tejadillo; los Magos están arrodillados y Baltasar, el más joven, está detrás de Gaspar, contra la costumbre; parte grande del espacio lo llena el séquito y, quizá por primera vez en España, dos de las bestias son camellos; los árboles están con hojas y flores ⁴⁶ (lám. 148).

Alcanzada esta altura es sazón para consignar que están ya en juego todos los elementos iconográficos de *la Adoración*; el arte de los siglos subsiguientes los manejará, sin añadir ninguno nuevo, salvo el de hacer negro a Baltasar.

Convivían con Bassa, y le suceden en la hegemonía pictórica en la Corona de Aragón, los Serras, y hay entre una y otra dirección la zona media y dudosa, en que Post sitúa *la Adoración* del Museo de la catedral de Barcelona, que se dice procedente de Cardona ⁴⁷; la escena, que tiene por fondo arquitecturas toscanas, presenta la particularidad que no uno de los Magos, pero sí el paje que les acompaña, es negro, y va tocado con descomunal sombrero. Acentuándose la tendencia a enriquecer el lugar donde se sitúa *la Adoración*, en el fragmento de retablo del Museo de Artes Decorativas de París pínbase en cámara empanelada y artesonada, recibiendo María a los Magos en trono ⁴⁸, y dos de éstos figúranse de juventud extremada, barbilampiños. Las pintadas por Pe-

⁴⁴ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, o. c. (2, láms. 104 y 108).

⁴⁵ Cook, *Romanic spanish mural paintings* (1, 1929, fig. 3), publicó una de las pinturas de Sigüenza; Post, o. c. (2, p. 51).

⁴⁶ TRENS, o. c.

⁴⁷ Constituyen el fragmento de retablo, proveniente de Cardona al Museo de Barcelona, *La Adoración*, y encima *La Anunciación*, entre tablas con figuras de santos aislados. Post, o. c. (2, página 213).

⁴⁸ El retablo del Museo de Artes Decorativas de París ya se mencionó en nota anterior. Post, o. c. (2, p. 281).

dro Serra en Cubells, en la Seo de Manresa, en Abella de la Conca, o las de su escuela, como la de la Secuita—Museo diocesano de Tarragona—no añaden novedades ⁴⁹.

En Castilla, y antes de acabar el siglo XIV, deben considerarse las dos *Adoraciones* que figuran en el retablo de Quejana (Alava), del canciller Ayala, que se adujo ya en dos ocasiones. Están en el frontal y en su primer cuerpo; en aquél, mientras comentan respecto a la estrella Gaspar y Baltasar, y el paje conduce los caballos, Melchor destapa la copa y Jesús coge el oro en bolas de su interior y le bendice; está el Niño medio desnudo y, aunque es de meses por su aspecto, la mula y el buey llevan la *Adoración* a los primeros días del nacimiento. (lámina 149). En el cuerpo bajo del retablo ocupaba el medio una imagen de talla de la Virgen, con el Niño, sentada; tras ella, el dosel pintado, con ángel que tañe un doble caramillo; a la derecha, de pincel, los tres Magos, repitiendo con algún cambio la escena del frontal; resalta por lo elegante la figura de Baltasar, que ostenta en el sombrero, enriquecido con la corona, una airosa pluma (lámina 150). Con tan importantes ejemplares se cierra el siglo XIV, pues data el retablo del autor del *Rimado de Palacio* del año 1396 ⁵⁰.

Si hubiere de señalarse una época de esplendor en la representación del pasaje evangélico que ahora se analiza, ninguna cabría parangonar con el siglo XV; al menos en España, fué manifiesta la predilección con que los artistas se esforzaron por mostrar sus dotes de narradores del acontecimiento más apropiado para desplegar la fantasía interpretativa entre los de la infancia del Redentor, por igual sugestivo para hombres experimentados, madres y abuelos, como para la niñez; pues no es de los temas que necesiten explicación; amable, fácil de amenizar con pormenores gustosos, arrastra el ánimo de quien

⁴⁹ El hermoso fragmento de un retablo de la parroquia de Cubells, obra de Pedro Serra, lo publicó Post, o. c. (4, p. 526). El de Manresa, G. RICKERT, o. c. (fig. 39). El de Abella de la Conca, J. GUDIOL, *Els trecentistes* (p. 47, fig. 15). El de la Secuita, del Museo diocesano de Tarragona, Post, o. c. (2, p. 304); es del taller de los Serras. Y el de San Miguel de la Puebla de Ballestar, cerca de Villafranca del Cid (Castellón), lo atribuye con dudas a Bernardo Serra el mismo historiador de nuestra pintura. O. c. (4, página 605).

⁵⁰ E. TORMO, est. cit. sobre Quejana; y Post, o. c. (2, p. 129). Según BREHIER, o. c., (p. 212), la costumbre de colocar arrodillado al mago más anciano mientras el segundo muestra al tercero la estrella, es pormenor añadido por los clérigos en las representaciones religiosas.

contemple la escena figurada o sobre ella medite. La tradición, anualmente renovada en todos los hogares que Dios bendijo, confiere actualidad inmarchitable a cuantas *Adoraciones* crearon pintores y escultores: su cuantía, innumerable dentro de la décimoquinta centuria, obliga a cercenar en mucha parte el material allegado. Comenzarás por dos pinturas, ejecutadas de seguro dentro del siglo, pero pertenecientes al estilo dominante en el precedente, y de notorio italianismo. La primera, de Horcajo de Santiago (Cuenca), giottesca, con primorosos pormenores en la arquitectura de origen toscano y reducida la composición a los tres Magos y la Virgen con el Niño en trono de mármoles; Melchor, rodilla en tierra, ha entregado su presente a Jesús y acaricia sus pies⁵¹.

Coetáneo ha de ser el retablo que fué de San Benito de Valladolid, hoy en el Prado; de análoga sobriedad en el número de personajes, y en el que Melchor besa el pie derecho de Jesús; mas difiere del de Horcajo en que se figura la escena en el establo con la mula y el buey⁵² (lám. 151).

La *Adoración* del Instituto de Valencia de Don Juan, que en 1923 publiqué en el *Catálogo* de sus pinturas como aragonesa y anterior a 1450⁵³, ha sido clasificado por Post dentro de dicha escuela y de la manera francoflamenca, pese a que advierte en ella tales caracteres del norte de Europa que «casi puede dudarse acerca de la parte de España en que se pintó»; y subraya el acento germánico de la Virgen y de Melchor y las semejanzas, que estima fortuitas, con Pisanello en la estilización de los trajes de Baltasar y Gaspar⁵⁴. Pasados pocos años, el hallazgo de una tabla firmada por Nicolás Solana, en la colección Jüner de Barcelona, condujo al propio hispanista a la atribución de la interesante pintura madrile-

⁵¹ D. ANGULO, *Nuevas pinturas trecentistas toledanas* («Archivo», 1942, p. 316 y ss.).

⁵² Lo estudié en *El retablo viejo de San Benito de Valladolid en el Museo del Prado* («Archivo», 1940-1941, p. 272 y ss.). Procede de San Román de Hornija.

⁵³ La publiqué en el *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan* (Madrid, 1923, n. 85, pp. 168-169) como aragonesa y anterior a 1450. Post, o. c. (3, pp. 193-196), la analizó subrayando su belleza y señalando sus caracteres nórdicos. En 5, páginas 306-310 de la misma *History* hubo de atribuirle a Nicolás Solana. L. DE SARALEGUI, *¿Una tabla aragonesa firmada del taller de los Solana?* («Archivo», 1934, pp. 265-266) establece la relación con una Santa Quiteria que lleva la firma *Benedet me pintó*.

⁵⁴ Post, o. c. (3, pp. 168-169), indica, al suscitar el recuerdo del extraordinario artista que fué Pisanello, que ello no quiere decir precedencia, sino comunidad de tendencia dentro del estilo internacional.

ña al artista que aparece trabajando en Zaragoza con su hermano Juan en 1402. La tabla del Instituto de Valencia de Don Juan muestra dos singularidades: Baltasar y Gaspar, afectadamente—hay en la obra artificio y rebuscamiento deliciosos—se vuelven hacia la izquierda y el primero destapa la copa; la que presentó Melchor (que está a las plantas del Niño) ya ha sido recogida por una mujer, que también viste con elegancia refinada. Y aun puede añadirse la extrañeza de colocar a los pies de Baltasar un perrillo y un cerdo con collar (lám. 153).

En cualquier lugar donde se la coloque (y cronológicamente le corresponde éste) *la Adoración* pintada por el beato Angélico en el banco de *la Anunciación* portentosa del Museo del Prado perjudicará a cuantas la rodeen; tan fuera de medida humana está que la palabra suena bronca y resulta tosca para comentarla. Hace la ofrenda Melchor, confieren entre sí los otros dos Magos y, por la izquierda, penetran sus servidores (lám. 156). Aunque el Niño represente varios meses, por centrar las cinco tablitass con la escena de *la Adoración*, fray Angélico puso a continuación *la Entrada en el Templo*.

Muestras levantinas en los comienzos del siglo son dos del Museo de Valencia (láms. 154 y 155) y otra del de Barcelona, clasificada ésta por Post dentro del círculo de Pere Nicoláu y Marzal de Sax; coincidentes las tres en situar la historia inmediata en tiempo a la Natividad, bajo cobertizo o al aire libre, y en las dos últimas, todavía con la mula y el buey⁵⁵.

En el círculo de los artistas en que comienzan a sentirse influencias de Borgoña y de Flandes, Jacomart y Rexach muestran un ansia juvenil por acumular bellezas que hace deleitosa la contemplación de sus tablas hasta en obras de taller, como la de Seligmann, que publicó Post, o la de una colección alemana dada a conocer por Mayer; en aquélla los Magos visten con lujo, llevan riquísimas coronas y anchos nimbos de oro, y se procura el ambiente cortesano, al punto de introducir un bufón con cofre y mono. En la segunda hay parecida ostentación suntuaria, y en ambas se hace tomar parte a San José al recoger los presentes. Que este rasgo es fielmente seguido, pruébase con la magnífica *Adoración* del retablo de las agustinas de Rubielos de Mora, tenida como de Jacomart, hasta que Sanchis Sivera demostró que es obra de

⁵⁵ De la colección Rómulo Bosch habrá pasado al Museo de Barcelona. Post, o. c. (4, p. 578). De la misma dirección artística es la tabla del Museo diocesano de Tarragona con una figura nimbada (¿la matrona Salomé?) en la obra citada, 3, p. 118.

Juan Rexach⁵⁶. En ella, a la riqueza de los trajes de los oferentes y de las orfebrerías que traen, se suma el espléndido manto de María para hacer deslumbrante la composición (lám. 158). No lo es menos la que en el banco del retablo repite el tema, apretando dieciséis personajes en su angostura.

En Cataluña inicia, tal vez, la serie de *Adoraciones* cuatrocentistas Giráu Gener, discípulo de Borrás, que en 1401 contrata el retablo de Santa Isabel y San Bartolomé de la catedral de Barcelona, del que es parte la interesantísima *Adoración* con dos Magos que ya se despiden; sus ofrendas han sido recogidas por San José (que las guarda en una caja) y por una santa (?), originalidad que, como en otras obras del mismo pintor, confirma su gusto por lo popular y anecdótico⁵⁷.

Originalidad no menor sella el retablo de Bañolas (Gerona), de autor incógnito, que Gudiol piensa pueda ser un artista transeúnte relacionado con el maestro de San Jorge—hoy identificado con Bernardo Martorell—y del que se publica la *Circuncisión* (lám. 94). Los sombreros absurdos, que recuerdan los del maestro de Arguis y la manera, tocada de humor, como San José atisba la *Adoración*, sacando la cabeza por un agujero del tabique, nos introducen en la esfera expresionista, tan característica del arte nórdico en el siglo XV⁵⁸.

Por más de que se avance en Levante, dejando de momento a Castilla, gánase en orden hablando aquí de la más hermosa *Adoración* española de la centuria, que lo es, sin disputa, la pintada por Jaime Huguet para tabla central de la capilla de Santa Agueda, en el palacio real, terminada en 1465. Avalora la composición que el condestable Don Pedro de Portugal, poeta y prosista, príncipe desdichado, rey efímero de Cataluña, esté retratado en el Rey Gaspar, el barbado de los que están erguidos. La adoración tiene lugar en el portal; presencianla por los huecos dos pajes; según fórmula que ya conocemos, San José sostiene el cáliz que ofrendó el primer Mago. Todo

⁵⁶ La tabla de Rubielos de Mora en Post, o. c. (6, p. 69), y en mi catálogo *De Barnaba da Modena*, ..., p. La que fué de Arnold Seligmann de Nueva York, con séquito y bufón con mono sobre los hombros en Post, o. c. (6, p. 99). A. L. MAYER, *Anotaciones a algunas tablas primitivas españolas* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1936-1940, p. 114 y ss.) reproduce como obra del mismo taller la de una colección alemana; la copa llena de bolas de oro está ya en manos de San José; en el paisaje muchos edificios.

⁵⁷ Post, o. c. (5, p. 269).

⁵⁸ *La Adoración* de San Esteban de Bañolas la publicó Post, obra c. (8, p. 635). J. GUDIOL, *Historia de la pintura gótica en Cataluña* (Barcelona, s. a., ¿1944?, p. 48).

en la tabla es mesurado, primoroso y elegante, cual acto de corte (lám. 159).

Refinamiento parejo y mayor número de personajes, con fondo de paisaje por ambos costados, puso Jaime Huguet, o un discípulo muy fiel a su estilo, en *la Adoración* del Museo de Vich, grata de ver por los trajes y tocados variadísimos y galanos ⁵⁹.

Este prurito de distinción contrasta violentamente con la tabla, propiedad de la Hispanic Society of America de Nueva York, que firma un cuarto de siglo después (1490), el ilderdense maestre Pere Espalargues, en la que hasta María acoge el homenaje con una contorsión; el Rey anciano toma los dos pies de Jesús para besarlos; Baltasar, negrísimo, acciona descompuestamente, y en la escena hay más rudeza que fuerza ⁶⁰.

Otro seguidor de Huguet, de nombre ignorado y cuyas obras agrupó don Elías Tormo, hace muchos años, bajo el de *Maestro del Prelado Mur* (porque llevan sus armas las tablas que sirvieron de base para la clasificación), acertó en la pintura del pasaje evangélico, al menos, en dos ocasiones: al ejecutar la tabla central del retablo de la colegiata de Calatayud y en la que se guarda en el Museo de Gante ⁶¹. Compruébase en ésta que hasta en los tipos de Baltasar y Gaspar permanecía fiel al gran pintor de *la Adoración* del infortunado condestable Don Pedro de Portugal (lám. 160).

Claro es que no siempre, ni siquiera en la descendencia directa de Huguet, perseveró su elegancia; véase *la Adoración* de Torralba de Ribota, que pintó su discípulo Francisco Solibes, sin figuras gráciles ni espigadas ⁶².

Solibes, por haber trabajado en Aragón, condúcenos a esta tierra, en el siglo XV, pictóricamente un tanto áspera.

Del mismo retablo de la colegiata de Borja, aducido

⁵⁹ J. GUDIOL, o. c. (p. 57 y ss.). *La Adoración* estuvo en la exposición del Mundo portugués, en Lisboa, el año 1940, por ser encargo del Condestable y figurar en ella su retrato. La tabla de un seguidor del maestro, guardada en el Museo de Vich, la publicó B. ROWLAND, *Jaume Huguet* (Harvard University Press, 1932, figura 57). MAYER, *Historia* cit. (p. 88) la había clasificado en la escuela borgoñona catalana.

⁶⁰ E. DU GUE TRAPIER, *Catalogue of Paintings (14 th and 15 th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America* (Nueva York, 1930), p. 43 y ss. Procede de Enving (Lérida).

⁶¹ Post, o. c., p. 305. Supera a la tabla de Gante la de la Colegiata de Calatayud por el despliegue solemne del séquito; es de notar que en primer término se ven las herramientas de carpintero de San José, provecto; la publica Post, o. c. (8, p 295).

⁶² Sobre los retablos de Torralba de Ribota atribuidos a Arnaldin. Post, o. c. (4, pp. 632-633).

al tratar de *la Purificación*, es la pintura de los Magos, resplandeciente, como aquélla, con los oros relevados, que no se limitan a lucir en el indumento de los personajes principales, alcanzando a los del séquito. Jaime Lana, si la pintura es de su mano, o quien fuere su autor, en época tardía y a fines del XV, revela gustos arraizantes (lám. 164).

Al caminar hacia Occidente habremos de retroceder en el tiempo hasta la primera mitad del siglo.

Conócese la fecha de 1434 en la producción del *Maestro de los Cipreses*, nombre dado por Angulo a un miniaturista que trabajó para el cabildo sevillano; distínguese su *Adoración* por lo animado del diálogo que mantienen el Rey anciano y Jesús ⁶³.

También el año de 1434 es el primero en que suena trabajando en León maestro Nicolas Francés, que en las puertas del retablo de la capilla del Contador Saldaña, en Santa Clara de Tordesillas, pintó *la Adoración*; lo exiguo del espacio disponible le vedó de amenizarla con los episodios humorísticos a que era tan aficionado.

El florentino en el retablo de la catedral vieja de Salamanca tampoco, fuera del fondo, de que antes se habló, hubo de alardear de fantasía; pero introdujo en la composición pajecillos, un negro y dos caballos, dibujados con maestría (lám. 157).

Hay que insertar aquí la mención de dos obras insignes del arte de Flandes en el momento de su apogeo. Salió la una de España hace más de treinta años; guárdase la otra en el Museo del Prado. Había incluido aquélla en su fundación del colegio de la Compañía en Monforte de Lemos el cardenal mecenas don Rodrigo de Castro; logróse su compra por el museo de Berlín con no cortas expensas y decidida ayuda diplomática, mas no suavemente manifestada, del último Kaiser ⁶⁴. Obra del exquisito y poco fecundo artista que se llamó Maestro Hugo de Gante, «el de los trazos muy nítidos», y que se apellidó Goes. Fué el de *la Adoración* su tema predilecto, explayando en él sus dotes singulares en la caracterización y en la vida interior de los personajes, en la precisión del dibujo y en el color de brillantez y profundidad por nadie superados en las décadas de la gloria máxima

⁶³ D. ANGULO. Est. cit. sobre el *Maestro de los Cipreses* («Archivo», 1926).

⁶⁴ Para quien interese el episodio triste de la venta y exportación de la soberbia tabla de Van der Goes, mencionaré dos folletos publicados a la sazón: C. BARJA CARRAL, *La Adoración de los Reyes. Hugo van der Goes (Cuestión jurídica)* (Madrid, 1912), y N. ONECA, *El cuadro de Van der Goes* (Madrid, 1913).

de la escuela. No se narra el misterio con alegría ingenua y un tanto inconsciente ni con galanía cortesana, superficial y aparatosa; sino con majestad imponente, teñida de melancolía, como si a protagonistas y circunstantes oprimiese el presagio de la Pasión (lám. 161). También goedió España la copia de una *Adoración* de Van der Goes, de la que no se conoce el original, de medias figuras⁶⁵.

Murió Van der Goes en 1482, y como una docena de años antes suele fecharse el tríptico de Memling, del Prado, de cuyas *Natividad* y *Circuncisión* ya se ha hablado. Repitió la composición con menores medidas en el tríptico de Brujas, firmado en 1479. Una nota separa esta *Adoración* de Memling de las más de su tiempo: haber retratado en los Magos a los duques de Borgoña Carlos el Temerario y Felipe el Bueno, y haber pintado negro a Baltasar; Goes no pasó de figurarle muy moreno, sin los rasgos raciales acusados, que el pintor de Brujas no amignoró. Tiene el séquito en la *Adoración* de Memling extraordinario valor plástico y triunfal, que banderas y estandartes exaltan; y colabora al efecto grandioso el fondo de ciudad, que se descubre por los arcos del edificio, como ábside redondo medio en ruinas. Por el segundo hueco de la derecha asoma la cabeza de un joven—¿el pintor?, ¿el donante?—(lám. 162).

Enumerar siquiera las pinturas flamencas de la segunda mitad del siglo XV, que se trajeron a España o aquí se pintaron, requeriría espacio extenso: la tabla del Prado número 1.558, que cree Hulin de Loo copia libre por Memling de un Van der Weyden; la de Avila, conservada en su Hospicio; la de una colección particular de Barcelona, íntima y recogida, pintada con predominio de sombras y sólo con un rey adorante, porque sería centro de tríptico y los otros dos estarían en las portezuelas, etc.

Excepcional desde varios puntos de vista es la *Adoración* de Jerónimo Bosch del Prado, la obra maestra, según Friedländer, del extraño pintor de Bois-le-Duc; féchase en 1490. Sacó el artista efectos admirables del contraste entre los atavíos fantásticos y riquísimos de los Magos y los harapos de los rústicos que, en las más caprichosas actitudes, figan lo que en la humilde cabaña acontece. En el fondo, amplio, de paisaje, con río, puentes, cerros y, en la lejanía, un Belén de grandiosos edificios, se ve la ca-

⁶⁵ J. DESTREE, *Van der Goes* (Bruxelles, 1926) al publicar (lámina 9) *La Adoración*, de medias figuras, copia de un original perdido, no dice que la tabla estuvo en España; perteneció a los condes de Valencia de Don Juan y fué vendida poco después de la muerte de la condesa Adelaida en 1917.

ravana de los Magos. No presencia San José la adoración; el quehacer de secar los pañales del Niño ⁶⁶ hízole salir al patín donde la Sagrada Familia tiene su paupérrimo fogón; vémosle en la portezuela derecha afanado en su tarea paternal. Con ingenio travieso, el artista ha creado esta *Adoración* incomparable (láms. 166, 167, 168 y 169).

Es forzoso descender de estas cumbres del arte y considerar pinturas hispanoflamencas, cuyo hibridismo pregonaba ya humildad.

Extendióse la influencia del arte de Flandes por Castilla y por Andalucía y no es fácil reducir a términos precisos los caracteres de los principales focos en que las enseñanzas y los modelos nórdicos arraigaron. Baste indicar cómo Salamanca y su tierra, Burgos y Toledo, constituyen en el centro de España las localizaciones más importantes de esta tendencia.

Fernando Gallego resalta como el seguidor más ajustado a las normas flamencas; en *la Adoración* de la colección Pacully de París, la casa ante la que los Magos rinden homenaje al Salvador está reproducida del natural; el paisaje, que se dilata por la izquierda, pudiera verse igual en una tabla de algún discípulo inmediato de Bouts. En el retablo de Santa María de Trujillo pintó la historia con mayor apretura y, por ende, con más sencillez ⁶⁷ (lám. 163).

Caracteriza al grupo burgalés afición por las composiciones solemnes, según se vió al tratar de *la Purificación*; en el tema que ahora nos ocupa, la tabla de la catedral por la arquitectura con las dovelas de colores alternados, el paisaje ameno, las figuras nobilísimas y una atmósfera cargada de sentimiento represado, queda para siempre grabada en la memoria (lám. 170). El cuadro que se reproduce fija las cualidades de la escuela en grado eminente y ahorra analizar otras, como los dos que Post publica de la escuela de Oña y del maestro de San Nicolás en Presencio, algo anteriores ⁶⁸ (lám. 171).

Quizá sea ocasionado a error adscribir a Toledo como

⁶⁶ Sobre la presencia de San José en *la Adoración*: *Dictionnaire* de dom Cabrol, 7, col. 2661. Ya se ha indicado que el pormenor de secar los pañales vese en tablas de muy antigua fecha.

⁶⁷ La tabla de la colección Pacully de París en Post, obra citada (4, 137); del retablo de Trujillo no se han publicado tablas aisladas; en conjunto lo reprodujo F. LAYNA, *Trujillo monumental: La iglesia de Santa María la Mayor* («Bol. Soc. Española Excurs.»), 1943, p. 243 y ss.).

⁶⁸ Post, o. c., 4, pp. 205 y 269, adjudica al maestro de Burgos *La Adoración* de la catedral, y al maestro de San Nicolás, con interrogante, la de Presencio (Burgos), más dura de dibujo y modelado, pero henchida de sentimiento.

denominador de un foco que se extiende por todo el centro de Castilla, de Avila a Cuenca. De él pueden darse como muestras claras los ejemplares siguientes: *La Adoración*, no exenta de aspereza, pero vigorosa, de Alcocer (lámina 179); la que se desarrolla en dos sargas del Museo del Prado, pintadas para puertas de un órgano, o de un retablo, pobres de color, según exige su factura, impresionantes por su sobriedad y que se tienen por de la mano de Pedro Berruguete (láms. 175 y 176); la no muy fina y de peculiar composición, del museo catedralicio abulense (lám. 165) y, por no citar más, la del retablo de la catedral de Avila, que se supone del florentino Santa Cruz, artista mal conocido⁶⁹, y que, probablemente, es de Pedro Berruguete; italianas son la arquitectura notable del fondo y el rostro, muy bello, de María. Un pormenor curioso es que San José destapa el cáliz lleno de monedas de oro (láms. 172, 173 y 174).

Revelan, a su vez, la presencia de Juan de Borgoña, que en ciertos respectos significa un avance dentro de este foco central castellano, pues se advierte su italianismo, varias pinturas toledanas; por ejemplo, la de la capilla de la Epifanía en la catedral (lám. 181) y la de la capilla de la Concepción del mismo templo primado (lám. 180), aquélla atribuida a Francisco de Amberes, artista sin obra segura⁷⁰, que por entonces trabajaba en la ciudad imperial. En ambas se observa la eliminación de episodios pintorescos, tan gratos a los pintores góticos; para evitar el introducir aspectos anecdóticos del séquito en el paisaje se tiende una cortina que tapa el fondo.

En los mismos años, y en la propia Toledo, un retablo con puertas de sargas, el de la capilla de Santa Catalina, contigua a la parroquial del Salvador, da dos versiones de *la Adoración*; en el lienzo de la puerta, obediente a la fórmulas que acabamos de reconocer (lámina 177), y en la tabla, de un pintor más apegado a lo gótico (lám. 178), por lo que habrá de suponerse colaboraron en el conjunto los talleres de Berruguete y de Borgoña.

Un recorrido veloz por otras tierras españolas daría

⁶⁹ De Santa Cruz se sabe poquísimo: que era florentino y que trabajaba en el retablo de Avila. Es una de las personalidades artísticas, al lado de Berruguete y de Juan de Borgoña, cuyo perfil más importaría conocer para aclarar los orígenes del Renacimiento en España. Resume lo sabido MAYER, *Historia* cit., página 160.

⁷⁰ Sobre Francisco de Amberes ya en nota anterior se dijo cuán problemática es su figura como pintor.

cosecha multiforme y casi estéril, iconográficamente hablando. Desde la simplicidad con que Juan de Flandes pinta la tabla del primitivo retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca⁷¹; hasta la que Post clasifica dentro de la escuela de Pedro Díaz de Oviedo, en la catedral de Pamplona, que los oros sobre estucos relevados hacen abigarrada⁷², o la que firma A. o. [Alonso] de Villanueva, en una colección sevillana, y procede, como la firmada por fray Fernando Redondo (lám. 51), de Santa Clara de Ubeda, y que prolonga los ecos de Huguet, del retablo de Santa Agueda, en el tipo de Gaspar⁷³ (lámina 182), por dondequiera que se vaya surgen *Adoraciones*, confirmando la prolificidad del tema durante toda la centuria.

Capital es entre ellas la de uno de los artistas españoles más fuertes: con la estructura firmísima propia de su pincel, Bartolomé Bermejo en *la Adoración* que fué de la Reina Católica y se conserva en la capilla real de Granada—y que al reverso tiene un *Salvador*, descubierto de reciente—agrupa en espacio reducido muchas figuras, siendo de notar la de Baltasar con traje moro y de raza negra; la de una sirvienta y las del séquito con caprichosos sombreros; el edificio, aunque está en ruinas, ofrece aspectos, en especial su interior, aleccionadores para el conocimiento de la época. Bermejo trabaja aún en 1495⁷⁴, y si bien ya entonces se presagiaban cambios, él y su escuela permanecen aferrados al goticismo; así *la Adoración* que pintó, arcaizando, su discípulo anónimo en Nuestra

⁷¹ M. GÓMEZ-MORENO, *La capilla de la Universidad de Salamanca* (tirada aparte del «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones de Valladolid»). Del retablo se concertó en 1503 la parte de escultura con Maestre Felipe Vigarni y en agosto de 1505 la pintura con Juan de Flandes; tardó tres años en esta obra. No menciona el maestro esta tabla, fragmento, pero muy bello y típico, del estilo del pintor de la Reina Católica.

⁷² Post, o. c. (4, p. 445).

⁷³ La firma es de lectura que no admite dudas en cuanto al apellido y muy pocas en cuanto al nombre; Alvaro es mucho menos frecuente. Además, hay alguna noticia del artista Alonso, que vivía en Ubeda por los años de 1510: véase el citado artículo de M. GÓMEZ-MORENO, *Tablas del convento de Santa Clara de Ubeda* («Don Lope de Sosa». Jaén, marzo 1921). Cree que será del mismo pintor la *Piedad* de la serie estudiada.

⁷⁴ *La adoración* de la capilla Real de Granada se pensaba hace años si sería obra de Melchior alemán, pintor de la Reina Católica, de quien ninguna se ha reconocido hasta el día. La tabla fué publicada por M. GÓMEZ-MORENO, *Un tesoro de primitives inédites* («Gazette des Beaux-Arts», 1908, 2, p. 312). La atribución cierta a Bermejo se debe a Post, o. c. (5, p. 185). La cabeza de Cristo totalmente cubierta por una capa de pintura que se ha levantado en la primavera de 1946, fué vista y señalada ya por el mismo hispanista.

Señora de la Peña de Agreda (Soria) con brillo de oros y representando a María de mayor edad de lo sólito ⁷⁵.

Las Adoraciones en los códices miniados son incontables; he aquí algunas que, por haberse publicado, andan al alcance de los estudiosos. La del *Cantoral* toledano, que encierra las Missas desde la Natividad a Pentecostés, con las armas del arzobispo don Alonso Carrillo (1446-1482) ⁷⁶, reproducida en el catálogo de la Exposición de los Amigos del Arte. La del libro litúrgico del obispo de Burgos Acuña, muy en el estilo de Flandes y con los tres Magos blancos. Más pura de estilo es todavía la del *Libro de Horas* del Escorial, que César Pemán atribuyó a Simón Benning; su fondo de caserío, realista; la escena, al aire libre ⁷⁷ (lám. 192). Y la soberbia firmada *Johan de Carrión me fecit* de los tomos de Missas de la catedral de Avila, con opulenta presentación del cortejo de los Magos y paisaje riente. También aquí se perciben ya reflejos italianos ⁷⁸.

Que la escultura no anduvo remisa en representar el asunto pruébanlo millares de tableros y de grupos. Son góticos, fieles a modelos nórdicos, el del tríptico de Covarrubias; el de Cifuentes (Guadalajara); el inserto en el profuso retablo de El Paular (Segovia); el de un retablo fragmentario de Daroca, tocado de arcaísmos como el de tener San José la cabeza apoyada en la diestra y estar la Virgen casi de perfil ⁷⁹. Otros comienzan a conjugar enseñanzas venidas de Italia.

Es en Valencia, según era de esperar, donde alborea el renacimiento para nuestra pintura. La venida de Paolo

⁷⁵ Post, o. c. (8, p. 235).

⁷⁶ Es una hoja de las dos conservadas de un libro litúrgico que fué del obispo de Burgos don Luis de Acuña (n. 120, lám. 62, del catálogo de la *Exposición de códices miniados españoles*, Madrid. 1929), por J. DOMÍNGUEZ BORDONA. La lám. 74 del mismo catálogo reproduce la *Adoración* de un *Cantoral* toledano del xv, que ostenta el escudo del arzobispo Carrillo, el predecesor de Mendoza.

⁷⁷ C. PEMÁN, *Un Libro de Horas notable en la Biblioteca del Escorial* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1922, p. 233). La atribución a Benning no es convincente. Del gran miniaturista hay en España una obra segura, el admirable manuscrito de los «Estatutos de la Orden del Toisón de oro», regalado por la emperatriz Eugenia al Instituto de Valencia de Don Juan.

⁷⁸ J. DOMÍNGUEZ BORDONA: Artículo cit. sobre Juan de Carrión en la página 44, nota 104.

⁷⁹ El retablo de El Paular se reprodujo en «Bol. Soc. Española Excurs.», 1923, p. 228. El de Covarrubias por WEISE, o. c., 3, parte 3. El de Cifuentes, ya mencionado, en «Boletín de la Sociedad Esp. Excurs.», 1934, p. 194. El de Daroca, por J. M. LÓPEZ LANDA, *Excursión a Maluenda y Daroca* (bol. cit., 1928, p. 234 y ss.).

de Sancto Leocadio y Francesco Pagano y la personalidad compleja de Rodrigo de Osona producen un temprano florecer de inquietudes. No hay seguridad en poner a nombre del tercero la deliciosa tablita del museo Bonnat de Bayona en relación innegable con la *Virgen del Caballero de Montesa*, del Prado. Su gusto por lo episódico declárase en el de Baltasar, con blanco alquicel, a quien su paje, negro también, vistiendo traje moro, entrega la copa que ha de ofrecer al Niño. En 1945 publicó Angulo una nota aduciendo la procedencia en una estampa de Duero de 1511 de varios detalles de este cuadro⁸⁰.

En 1501 pintó Sancto Leocadio el retablo de la colegiata de Gandía; *la Adoración*, perdida en 1936, era luminosa y clara, con arquitecturas robustas y sobrias⁸¹ (lámina 189).

Firmó la de la National Gallery de Londres con ufanía *Lo fil de Mestre Rodrigo*, y merced a ello conócese al pintor desde mediar el siglo XIX. Hay en el edificio, con galería semicircular abierta a un paisaje con figuras, como un recuerdo de la *Adoración* de Memling; pero el detalle de la decoración arquitectónica es ya renacentista. En la escalera, dos niños, y, en el fondo, grupos añaden encanto a la gran tabla, que, por otra parte, nada innova respecto a la iconografía; Baltasar no pasa de tener tostada la tez. Rodrigo de Osona *el Mozo* pintaba en Valencia, por los años de 1502 a 1513. Post le adjudica, y al parecer certeramente, *la Adoración* que en 1935 poseía en Londres L. Harris⁸², con un donador orante, que cabe aventurar si será Fernando V de Aragón, el Rey Católico, hipótesis que no sé que se haya formulado. La composición resulta más apretada que en la tabla de la National Gallery y los tipos difieren, siendo Baltasar un negro auténtico. Con perspicacia señaló Post el parentesco de la parte derecha con el interior de la vivienda que vimos en la tabla de Bermejo de la Capilla Real. En el lujo de por-

⁸⁰ E. TORMO, *Rodrigo de Osona...* («Archivo», 1932-1933) clasifica la tabla (n. 57 de su catálogo) del Museo de Bayona como del maestro del Caballero de Montesa. D. ANGULO, *La Adoración de los Reyes del Museo de Bayona...* («Archivo», 1945, p. 283), después de recordar la observación de Post sobre el parecido entre la figura del Rey negro y el pintado por Paolo de Sancto Leocadio, señala la procedencia de las *Adoraciones* de Schongauer y Dürero, ésta de 1511.

⁸¹ POST, o. c. (8, p. 889). C. SARTHOU CARRERES, *La colegiata de Gandía* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1926, p. 33 y ss.).

⁸² E. TORMO, est. cit. («Archivo», 1932, p. 147). POST, o. c. (6, página 201) y (en p. 217) *la Adoración* propiedad de L. Harris (Londres).

menores y grupos esparcidos por el paisaje, con mar en donde navega un barco (ni falta, anacrónicamente, el *Anuncio del ángel a los pastores*) es donde se justifica la filiación de la escuela de Osona el *Viejo* (lám. 183).

Caracteres similares, incluso con barco arbolado en la lejanía, sellan la tabla número 2.835 del Prado, en la que el detalle de colocar a Baltasar de espaldas, bastaría para clasificarla dentro de la escuela de Osona. Por cierto que, además, el fondo marino es también indicio de valencianismo, por cuanto en la *Vita Christi*, escrita en valenciano por sor Isabel de Villena, refiere cómo San José fué a despedir a los Magos hasta que embarcaron, circunstancia ésta del viaje por mar que no se lee en otros textos (lám. 184).

De dos pintores anónimos bautizados el *Maestro de Borbotó* y el *Maestro de Játiva*, gustosos asimismo de los pormenores pintorescos, ha publicado Post *Adoraciones*; la más valiosa es la del segundo, en el Museo de Toledo de América del Norte, en particular por el castillo de Herodes, que reproduce una alcazaba. Los personajes tienen aspecto vulgar, despegándoseles los trajes, a pesar de que no sean ostentosos ⁸³.

Correspóndese, aproximadamente, con los osonescos, sin más avances por el camino real del arte nuevo, Alejo Fernández; estilísticamente está a nivel de los toledanos en la *Adoración* que pintó para el retablo mayor de la catedral hispalense y que no se colocó en él. Subraya Angulo el origen de su composición en una estampa de Schongauer, y que el rostro de San José es de lo mejor que se pintó en España por estos años (lámina 190). Prolongación del arte de Alejo, la que está en Santa Ana de Triana es muestra de una tendencia artística grata siempre (lám. 191). Añádase, todavía, alguna pintura cordobesa ⁸⁴.

Estas interpretaciones, por oreadas que estén de italianismo, ceden delante de las dos que pintó Hernando Yáñez de la Almedina, en Valencia y en Cuenca. Con su pericia en componer, desplegó la historia de la *Adoración* en las puertas del retablo de la catedral valentina «haciendo espacio»; animó el fondo con jinetes, que caracolean como en fiesta, y estableció el enlace de los diversos planos, que no cabe tachar de bambalinas sobre un telón de fondo. Situó en el centro a María con Jesús

⁸³ POST, o. c. (6, p. 339), la del Maestro de Borbotó, y en la página 333 la del Maestro de Játiva.

⁸⁴ La tabla de Espejo (Córdoba), firmada por Pedro Romana, en ANGULO, o. c. («Archivo», 1944).

en el regazo, que recoge la copa ofrecida por el Mago más joven, contra los precedentes de que sea Melchor, el más anciano, el oferente; detrás, San José, rasurado como en las representaciones italianas, y dos mujeres. A la derecha, el grupo formado por Baltasar, de pie, con traje y rasgos turquescos, y un caballero, de rodillas, mal encajado, cual si se hubiese incluído a deshora, asoma un perfil enérgico y unas manos expresivas. A la izquierda, contrapesa la masa de este grupo Gaspar, figura corpulenta envuelta en manto amplísimo. Se ha señalado que las figuras de la Virgen, el Niño, San José y el oferente se relacionan con las homólogas en *la Adoración* de Leonardo del museo de los Uffizi; resta, sin embargo, de original, en ambiente y tipos, lo que sobra para la gloria de Yáñez (lám. 185).

Cerca de veinte años después de la obra magna de Valencia pinta Yáñez para la capilla de los Albornoces de la catedral de Cuenca tres retablos, y puso en uno como tabla más importante *La Adoración*; apenas recordó su composición anterior. Concentrada, con salida al campo sólo por la derecha, lo apiñado de los personajes parece buscado para, de intento, producir un efecto; no se explicaría si no la presencia del Mago de estatura gigantesca en primer término. El artista de las perspectivas profundas, de las arquitecturas hermosas, ha perdido aquella serenidad clásica y, cual si su espíritu fuese turbado por anhelos extraños, desproporcionaba y oscurecía sus composiciones, antes equilibradas y claras ⁸⁵ (láms. 197, 198).

María Luisa Caturla, en su renovador estudio *Fernando Yáñez no es leonardesco* ⁸⁶, indicó que la Virgen y el Niño repiten en la tabla conquense la traza de un dibujo hecho por Rafael y conservado en la Albertina de Viena para la célebre *Madona im Gruenen*. De él procede, a su parecer, la Virgen de formas contrapuestas, avance estilístico no utilizado por Yáñez en Valencia, cuando ya allí lo aprovecha su compañero Llanos. *La Adoración* de Cuenca, pese a sus vacilaciones y escasa claridad, viene a ser la primera en fecha entre las españolas «modernas» de pincel.

Como las relaciones de España con Flandes se intensifican en el siglo XVI, la importación de pinturas se acrecienta, y ello explica la venida abundante de tablas pintadas en Brujas y en Amberes, principalmente en el primer tercio del 1500. Guarda el Museo del Prado varios

⁸⁵ TORMO, est. cit. sobre Yáñez («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1924, página 24).

⁸⁶ «Archivo», 1942, enero-febrero.

ejemplares significativos de aquel arte, más artificioso, elegante y deslumbrador que hondo y original, tan distante de lo que había sido dos y tres generaciones antes. Para explayar las dotes entonces más en uso entre pintores prestábase a maravilla el pasaje evangélico de *la Adoración*. Habíase alcanzado verdadero «virtuosismo» en dar calidad a telas y orfebrerías; el viaje a Italia y las noticias de Oriente suministraban datos fomentadores de fantasías arquitectónicas, y la prosperidad de la industria, y, más que nada, del comercio con tierras lejanas, promovía el gusto por lo suntuario.

Quizá ninguna pintura de este momento vino a España comparable al tríptico del Museo del Prado (núm. 1.361), que se atribuía a Met de Bles, por ser del mismo autor de *la Adoración* de Munich, que tiene la firma apócrifa *Henricus Blesius fecit*; Friedländer lo cree de un anónimo de Amberes, por los alrededores de 1520, y que ha designado con los nombres de *Maestro A de Amberes* y *pseudo Blesius*. Nunca el portal de Belén se concibió más grandioso, aunque en ruinas, ni los Magos vistieron con más rica elegancia, ni en el paisaje pudo el curioso descubrir más pormenores; si no se tomase a irreverencia artística, diríase que el pintor anticipa la escena de un «ballet» deslumbrador (lám. 195).

Parejo espíritu, representado, se despliega en el tríptico, también del Museo del Prado (núm. 2.217), que Friedländer adjudica al *Maestro de 1518*. De sus tres tablas dedícase la central a la ofrenda, con anchas perspectivas de un puerto de mar; en la portezuela derecha, Baltasar, suntuosamente ataviado, con el cetro abatido y en actitud genuflexa; en la portezuela izquierda, San José, con fondo de calle (lám. 194).

Del pintor de Aelst, Pieter Coecke (1502-1550) posee el Prado un tríptico de análogo desarrollo: San José acompaña a María, que recibe a los Magos cuando se disponía a dar una papilla al Niño Jesús—minucia con larga tradición en el arte flamenco—; en las portezuelas, Gaspar y Baltasar (láms. 201 y 202). Al mismo artista asigna Hulin de Loo el tríptico (núm. 2.703) que en su centro tiene *la Adoración*. Melchor, la corona echada sobre la espalda y el cetro en tierra, presenta al Niño Jesús un cestillo metálico lleno de monedas de oro. Se divirtió el artista en detallar vestidos y tocados de los Magos y de su cortejo; pero ya el amaneramiento convencional en rostros y actitudes hace ver el largo camino recorrido desde la gran época (láms. 203, 204 y 205).

Por lo numeroso del séquito, la profusión de regalos aportados, la magnificencia con que se presentan los Ma-

gos, en especial Baltasar, con corona, cetro y paje, sirve de muestra definidora de la interpretación fastuosa renacentista en los países del Norte el tríptico de un anónimo de Amberes, de hacia 1525, que el Museo del Prado tiene en depósito en el de Pontevedra.

Late con vitalidad más apagada en la tabla del *Maestro de las Medias Figuras* (trabajaba en los Países Bajos del Sur en la cuarta década del siglo XVI), asimismo propiedad del Prado, y, desde luego, centro de un tríptico cuyas portezuelas se desconocen.

Muestran facetas del mismo arte, aficionado a detenerse en minucias amables, numerosas pinturas esparcidas por iglesias y colecciones particulares; es raro encontrar en estas tablas particularidades. o, si aparecen, suelen ser minúsculas; por ejemplo, en una antuerpiense sin duda, que sólo conozco por fotografía, Melchor acaricia el brazo derecho del Niño y ha dejado el cetro y la copa de su ofrenda en el antepecho ⁸⁷ (lám. 196).

Para registrar ejemplares escultóricos importantes habremos de retornar a los años iniciales de la centuria. Si pasásemos a considerar las innumerables que en portadas, coros y, sobre todo, retablos hubieron de esculpirse en la primera mitad del siglo XVI, fuera menester estudio especial a este punto consagrado; por ello habrá de prescindirse de casi todas las anotaciones allegadas y extremar la selección a contadísimas muestras.

Muy bella es la que corona la puerta de la Capilla Real de Granada, que se abre desde la catedral; la esculpió Jorge Fernández y se fecha entre 1512 y 1517; la atribución descansa sobre semejanzas de estilo y factura con obras documentadas. Desarróllase el tema de manera que evoca el recuerdo de aquellas *Adoraciones* medievales en las que el grupo de la Virgen y el Niño centra un tímpano, o un frontal, y queda ajeno al homenaje de los Magos ⁸⁸ (lám. 186).

A muy poco trecho de este relieve, otro precioso, también de mano española y singular primor, canta el triunfo del Renacimiento; hízose en Italia por el burgalés Bartolomé Ordóñez († en 1520) y adorna el sepulcro de los reyes don Felipe *el Hermoso* y doña Juana *la Loca* ⁸⁹. El empeño de claridad del arte nuevo suprimió uno de los

⁸⁷ Fotografía sacada durante la guerra, entonces de propiedad desconocida.

⁸⁸ M. GÓMEZ-MORENO, *Sobre el Renacimiento en Castilla* («Archivo», 1925, y tirada aparte, p. 6, fig. 56).

⁸⁹ Autor y o. cits. (p. 53 y ss., fig. 101).

Magos y la indicación de lugar se redujo a una portada clásica distante.

Ni las dos mentadas ni quizá cuantas dentro de España puedan admirarse de escultura, merecen ponerse al lado de la soberbia *Adoración* que en 1520 cobraba maestro Miguel Florentín, hecha de barro cocido, para llenar el tímpano de la puerta de los Palos de la catedral de Sevilla. Ocupan su primer plano, en imágenes de bulto redondo, los tres Magos, María con el Niño, de perfil, y San José; y se llega al castillo del rey Herodes, de muy escaso relieve, al fondo, por planos de saliente cada vez menor; el séquito se pormenoriza con jinetes, y soldados piqueros y alabarderos; un muchacho cabalga un camello; por el edificio de la derecha salen de Belén los letrados—uno con gafas—y todavía resta campo para que se modele una cacería y para que, a la izquierda, en un ribazo, se vea una ermita con su ermitaño en oración. Por encima de esta facundia en el desarrollo de la escena, y de la morosa complacencia en lo episódico, están la observación del natural y la excelencia en el modelado⁹⁰ (lám. 187).

Cerca andan en importancia plástica, superándola en brío y emoción, las dos que talló Alonso Berruguete en Valladolid, la primera para el magno retablo de San Benito, hoy fragmentado en el Museo de Escultura, contratado en 1526-27; la segunda, de diez años después, para la iglesia de Santiago de la misma ciudad, donde permanece. Reprocha Orueta de desigual la de San Benito y sospecha la colaboración de ayudantes⁹¹; no la juzgo probable, antes pienso que Berruguete, como el Greco en tantas ocasiones, subordinó todo a lo principal, aun con menoscabo de lo que, de momento, estimaba plásticamente secundario; concibió con grandeza impresionante el grupo de la Sagrada Familia, quizá sin par en la escultura de España, y convirtió a los Magos en meros signos de rendimiento y homenaje, en «rasgos de escritura», osaría decir (lám. 199). En cambio, en el relieve apaisado de la iglesia de Santiago dió valor plástico equiparable a todos los elementos de la composición, distribuída armónicamente en tres grupos; movidísimos y llenos de ímpetu los de los Magos (lám. 200).

Atribuía Orueta a Berruguete las puertas talladas de

⁹⁰ En la mencionada magnífica monografía *La escultura en Andalucía*, del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, y en el libro cit. de GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, lám. 25.

⁹¹ R. DE ORUETA, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917), p. 47.

la catedral de Cuenca, mas niégaselas Gómez - Moreno⁹², bien que sin bautizarlas. El medallón correspondiente se distingue por el aliento fogoso con que está compuesto, que exalta el grupo de los trompeteros del cortejo; sólo figuras llenan el campo del relieve y, novedad iconográfica aislada, la Virgen tiene bajo su pie la bola del mundo.

Vasco de Zarza, en el relieve del sepulcro del Tostado en la catedral de Avila; Damián Forment, en el retablo de Santo Domingo de la Calzada; Juan de Valmaseda, en el de San Ildefonso de Palencia; Francisco Giralte, en el de la capilla del Obispo en Madrid; Juan Vascardo, en el de Fuenmayor (Logroño)⁹³, y tantos y tantos otros reclamarían atención que tiempo y lugar no pueden conceder, porque aguarda la ingente producción artística a partir de 1550 acumulada en España, propia y de fuera.

No fué la segunda mitad del siglo XVI fértil en pintores españoles; de los cuatro mayores nombres: Juanes, Morales, Navarrete y Sánchez Coello, sólo conozco *Adoraciones* de los dos primeros. La de Juanes, en San Nicolás de Valencia, en el banco del retablo sobre la credencia de la Epístola; su peculiaridad es la de que, además de la ofrenda hecha a Jesús por Melchor, Gaspar, también arrodillado, presenta sus dones a San José⁹⁴. La del extremeño está en el retablo de Arroyo de la Luz (Cáceres). La intensa concentración y el empeño por emocionar, señalados al reproducir *la Purificación*, considérense aplicados a esta tabla también. Con desdén por la composición artificiosa, Morales, que aun eliminando a San José disponía de espacio exiguo, puso de rodillas a Melchor y Gaspar, ocupó con el negro Baltasar—figura estudiada en el natural—casi todo el campo libre por encima de los otros dos Magos. La Virgen con el Niño forman un grupo ternísimo; la Madre guía la mano de su divino Hijo, enseñándole a bendecir. Otra minucia iconográfica es que se pintan dos estrellas: la que mostró

⁹² Sobre las puertas de la catedral de Cuenca, además de ORUETA, o. c. (pp. 163-167), véase GÓMEZ-MORENO, *La escult. del ren...* (lám. 49).

⁹³ El sepulcro del Tostado, en GÓMEZ-MORENO, o. c., lám. 15. El retablo de Forment en Santo Domingo de la Calzada, en WEISE, o. c. (2, p. 140) y en la lám. 12 del libro de Gómez-Moreno. El retablo de la capilla de San Ildefonso de la catedral de Palencia de Juan de Valmaseda, en WEISE, o. c. (3, lám. 314), y en la pp. 274-275 del 2 de la misma obra el de Juan Vascardo en Fuenmayor (Logroño).

⁹⁴ IGUAL UBEDA, *Juan de Juanes* (Barcelona, 1943, lám. 6).

a los Magos el camino y la que, según los Apócrifos, se mantuvo fija sobre el portal.

En El Escorial tocóle pintar la primera *Adoración* para el retablo a Federico Zúcaro; apenas hay que decir con cuánta corta fortuna, por lo que fué retirada. Fría y rígida la pintura, pobre y agrio su colorido, hay en ella algún esfuerzo novedoso; dos ángeles junto a María y otros dos volando en un rompimiento de gloria, por el que se ve un lucero que, no sé si de propósito, traza con sus fulgores una cruz; no se ven más que dos Magos y permanecen erguidos, ocupando el primer puesto el negro.

Al no agradar el cuadro, lo mismo que ocurrió con la *Adoración de los pastores*, encargóse a Peregrín Tibaldi el que había de sustituirlo. Dista de ser obra maestra la que realizó, aunque sea más pictórica que la de Zúcaro, y su mayor osadía, el escorzo de la figura de Gaspar. Quienes gustaban de Tiziano y de Navarrete preferían, y resulta lógico, la factura envuelta del boloñés al dibujismo seco del de Urbino ⁹⁵.

La tercera *Adoración* pintada en El Escorial débese al toledano Luis de Carvajal, y está en uno de los trípticos o estaciones del claustro, donde pintó también *El Anuncio a los pastores* y su *Adoración*. No ha de pedirse a este modesto artista lo que los famosos y caros de su tiempo no daban; corrían vientos helados sobre las escuelas pictóricas, a excepción de la veneciana; y aun cabe encomiar en la obra de Carvajal buen orden en la composición y cierto sentimiento en las figuras de San José, Gaspar y Baltasar. Obsérvase que hace de igual y avanzada edad a los dos Magos blancos. Cobraba la pintura en 1588-89 ⁹⁶.

Dos años antes habíase entregado al monasterio el tríptico de gran tamaño pintado por Michel Coxcie, que está en el Prado; en su cara exterior, en la portezuela derecha y debajo de la *Visitación*, hay, de claroscuro o «grisalla», la *Adoración*, fría y sobria. Su autor, copista de los grandes flamencos del siglo XV, se acordó en esta tabla de los italianos de su tiempo como un manierista más (lám. 206).

El manierismo no invadió Venecia, y de allí vinieron *Adoraciones* que por el encanto del color, por el juego de la luz y por el cultivo del cuadro de caballete abrieron sendas nuevas en la pintura, cuando parecía ago-

⁹⁵ Sobre Zúcaro y Peregrín Tibaldi véanse los textos del padre Sigüenza en *Fuentes I* y los datos del padre Zarco en *Pints. itals.* ya cit.

⁹⁶ ZARCO, *Pints. esps.*, pp. 75-98.

tada su vitalidad. Para El Escorial se trajo la que se guarda en la llamada iglesia vieja, del pincel de Tiziano, quien sobre el cuadro escribía a Felipe II el 2 de abril de 1561; está en el monasterio desde 1574. Un ejemplar que lo repite es el núm. 433 del Museo del Prado, adquirido por Carlos IV. Por lejanías de azul intenso se divisa la caravana de los Magos; detrás del portal, los camellos, y en primer plano, la ofrenda en apretada composición; mientras en la mitad derecha no hay más que dos caballos y soldados y pajes, y un fardo con marcas P F cruzadas, que Morelli interpretó cual firma de Polidoro Veneziano; pero la atribución a Tiziano está respaldada por la opinión de Venturi y de Berenson (láms. 207, 208 y 219)⁹⁷.

Caracteres semejantes en lo menor muestra otra *Adoración* veneciana del Prado, firmada por Francisco da Ponte Bassano († en 1592), que revela sus dotes de animalista en el caballo, el camello y los tres perros; su empeño luminista en el partido de sombras, y la afición por lo oriental en el lujo de las telas, habitual en el taller familiar (lám. 210).

¿Y el Greco?, preguntará algún lector. Gustábale pintar la *Adoración de los pastores*, mas no sintió preferencia por la de los Magos; al menos no se conoce ninguna de su época española; será italiana, harto impregnada de bassanismo, la de la Galleria Borghese de Roma, de la que alguna repetición con variantes andaba hace años por Castilla. Lo juvenil de su factura acredítase por el paisaje, el caballo, el Mago joven con corona «de papelón» y su paje; el grupo de ángeles anuncia ya audacias venideras (lám. 211). Todavía es anterior la *Adoración* del Museo Benaki, de Atenas, que Mayer data hacia 1560; está firmada en griego *De mano de Domenikos*⁹⁸.

Es ocioso añadir que la escultura de la segunda mitad del XVI prosiguió tratando la historia que estudiamos. Enumérense varias de las publicadas: constan en el libro de don Manuel Gómez-Moreno las importantes de Colomera (Granada), que atribuye al clásico Diego de Pesquera⁹⁹; la de San Jerónimo de Granada, que atribuye a Bautista

⁹⁷ El 2 de abril de 1561 escribe Tiziano a Felipe II satisfecho porque le hubiesen gustado tres pinturas de reciente envío; era una de ellas la *Adoración*; mas, no el ejemplar del Prado, sino el de El Escorial, entregado al monasterio en 1574. Aquél fué comprado por Carlos IV. Otro se conserva en la Ambrosiana de Milán, que Venturi y Berenson reputan inferior al del Prado. El de El Escorial está pasmado y quizá con torpes restauraciones.

⁹⁸ PALLUCHINI, o. c., publica las *Adoraciones* del Greco del Museo Benaki de Atenas y de la Galleria Borghese de Roma.

⁹⁹ M. GÓMEZ MORENO, *La escult. del renac...* (láms. 75 y 77).

Vázquez el Mozo; la del manierista Esteban Jordán, en el retablo de la Magdalena de Valladolid, que insistió sobre el tema en Santa María de Medina de Río seco. Curioso, por el papel plástico que asume el séquito, es el grupo de mano de Juan Picardo en el retablo de San Antolín de Medina del Campo, estudiado por J. Agapito Revilla y por Weise¹⁰⁰. Juan de Ancheta, en el retablo de Cáteda, con inspiración fogosa y gubia impaciente tradujo el sentimiento de la escena, aborascando ropajes y barbas abundosas¹⁰¹.

En la transformación pictórica casi coincidente con el cambio de siglo, habrás de comprobar el camino doble que desde entonces frecuentan los artistas: el realista, que, en casos, llega a transportar en tipos y vestidos el pasaje al tiempo en que se pinta; y el que, para simplificar, llamaremos barroco, en que todo desarrollo y todo adorno tienen cabida.

En 1612 el dominico Juan Bautista Maino pinta las *Cuatro Pascuas* en el convento de su orden, San Pedro Mártir, en Toledo; exhíbese en el Prado *la Adoración*, que trató con brillante colorido en los trajes y estudio apurado en los tipos, ganoso por dar aspecto oriental a la escena, lo que, de cierto, logró. El gusto español realista apunta en los hongos que para definir lo ruinoso y húmedo del paraje pintó, magistralmente, en primer término (lámina 213). En 1616 Luis Tristán pinta con garbo el retablo de Yepes (lám. 217).

En 1619, aunque otros lean 1617, está fechada la trascendental *Adoración* de Velázquez, su primera composición de aliento. Dominaba ya dibujo, modelado y aquel saber dar calidades propias a las cosas, que parecían maestrías con él nacidas, previas a todo aprendizaje; mas no había ensayado hasta entonces el combinar varias figuras. Al correr del tiempo fué la composición para el enorme pintor tema de mucho estudio; entonces hubo de resolverla sin empacho, con sencillez y naturalidad sumas. Para modelos recurrió a los más próximos: La Virgen será doña Juana Pacheco, la hija de su maestro, con quien había casado en 23 de abril del año precedente; el Niño Jesús, o será un fruto del matrimonio reciente, o su esperanza; el Rey Melchor tal vez es el propio Francisco Pacheco, y en Gaspar quizá se autorretrató; para el negro y el paje no faltaban a la sazón modelos por Sevilla; has-

¹⁰⁰ WEISE, o. c., 2, p. 250; M. GÓMEZ-MORENO, o. c., lám. 70. El de San Antolín de Medina del Campo, WEISE, o. c., 3, p. 398.

¹⁰¹ J. CAMÓN, *El escultor Juan de Ancheta* (p. 59, lám. 39). GÓMEZ-MORENO, o. c. (p. 72).

ta en los trajes se sujetó a los que se estilaban, y sólo al pintarse quiso, con amplios paños, intentar un vago recuerdo clásico. El resultado fué la *Adoración* que entre las españolas expresa mejor la devoción familiar, lejana de todo convencionalismo espectacular; aquel bendito entremezclarse de las esferas divinas con las humanas; aquel «Dios anda entre los pucheros», de la Santa de Avila. En una palabra, el realismo español distante por igual del naturalismo, que sólo mira a lo terreno, y del idealismo, que se pierde en nubes y se disuelve en nieblas (láminas 219 y 220).

Mas esta sosegada y sin par sobriedad se da contadas veces en el desenvolvimiento artístico; cuando Velázquez pintaba su *Adoración*, ya había creado la suya, exuberante y teatral, Pedro Pablo Rubens para el salón de los Estados del Ayuntamiento de Amberes (1609), y hasta había llegado a España para el ministro don Rodrigo Calderón (1612). ¿Qué efecto causaría a Velázquez, al entrar en Palacio por compra de Felipe IV en 1623? ¿Y cuál no sería su asombro cuando al volver Rubens a nuestra Patria en 1628 viese que, no contento con lo que era el lienzo, lo ampliase por la derecha y por la parte superior, extremando la ostentación deslumbradora de la escena? Cuanto la adoración de los Magos significa de homenaje al Rey de Reyes, de tributo de todos los pueblos rendido al Hijo de Dios, exprésase como en ninguna otra obra de las artes plásticas. Requeriría el cuadro, para el goce pleno del derroche de fantasía y colorido, de instalación *ad hoc*, en un museo difícil de lograr. Sin violencia retórica cabría buscar en la terminología musical comparaciones para que muchas excelencias de esta pintura quedaran resaltadas. Alcanzó en ella el tema la exaltación máxima y es versión plena dentro de la fase barroca (láms. 223 y 224).

La *Adoración* de Velázquez y la de Rubens, en cima muy distantes, presiden las dos direcciones del arte en el siglo XVII. Danse en España ejemplares de una y otra, aunque, casi siempre, templadas. Vemos la tendencia barroca en el dibujo de Eugenio Caxés, perdido con toda la colección del Instituto Jovellanos de Gijón, que reproduce en 1930, profuso en figuras y tranquilo en la composición¹⁰². Murió Caxés en 1634, y es artista que merece estudio no ensayado (lám. 221).

Dominan por completo los caracteres realistas en la *Adoración* de Zurbarán, pintada para la cartuja de Jerez, hoy en el Museo de Grenoble; aproxímanla a la de Ve-

¹⁰² Lo publiqué en *Dibujos Españoles*, 2. lám. 178.

lázquez el verismo de María y el Niño, y hasta ciertos rasgos dispositivos; sepáranla el atuendo de los Magos, que parece sacado de la guardarropa de un teatro, y el compacto tejido de las telas. Seductora es la gracia de Jesús al corresponder a las caricias de Melchor; en tanto que sabe a artificiosa y a empleo de modelo alquilado la figura envarada del «miles gloriosus» que hace de Gaspar (lámina 225).

Con rasgos originalísimos pintó Alonso Cano el tema en cuadro que en marzo de 1946 estaba en Bilbao. Por excepción, la Virgen aparece de pie y los tres Magos arrodillados; destácanse las figuras sobre un paisaje oscuro; el dibujo, firme y diestro, cual siempre lo es el del gran artista granadino, que murió en 1667¹⁰³.

No recuerdo *Adoración* atribuída a Ribera. Por caso poco explicable, de Murillo, que tomó por asunto reiteradamente la adoración de los pastores, no se citó más que una de los Magos estimada por de su pincel en los días en que Curtis compiló su útil libro *Velazquez and Murillo* (1883). Poseíala en Belvoir Castle (Leicesterhire) el duque de Rutland. Hay en el lienzo once figuras, pues uno de los Magos lleva dos pajes de portacolas y dos niños están al lado del negro Baltasar, tocado con turbante blanco. Considerábase la pintura de la época juvenil del pintor. *La Adoración* que se le atribuía en la Dulwich Gallery, muy pequeña y de fina factura, en el Catálogo de 1914¹⁰⁴ se clasifica ya como obra de escuela. Consta de igual número de personajes que el lienzo del duque de Rutland; como a éste no lo conozco ni por fotografía, ignoro si se relacionan.

El dar solemnidad a la composición mediante agrandar el cortejo con pajes que recogen el manto de Melchor o llevan su corona, es recurso barroco vigente a lo largo del siglo XVII; un cobre del Museo del Prado, que firma en Roma en 1616 el flamenco Pietro de Lignis († en 1627), exageró la fórmula y puso a cada uno de los Magos dos o tres pajes; al fondo se ven las ruinas del templo romano de Vesta (lám. 218).

Elijo para muestra de la escultura española del siglo XVII en la representación de los Magos el soberbio relieve de Juan Martínez Montañés en San Isidoro de Santiponce (Sevilla), digna pareja del de la *Adoración de los pastores*, reproducido antes. La ceremonia resulta majestuosa por la nobleza de los tipos, el plegar abundante de los ropajes, el primor de la arqueta y de

¹⁰³ Mide el lienzo 1,32 × 0,94.

¹⁰⁴ *Pictures in the Dulwich Gallery* (1910-1912).

los vasos de los dones y la soberana hermosura de la Virgen Madre. En la caracterización y el modelado rayó Montañés en el ápice de su arte (láms. 215, 216).

Gregorio Fernández, en el retablo de San Miguel en Vitoria, puso en *la Adoración* a Melchor con paje portamanto; es obra de calidad no eminente.

Prestábase el esplendor barroco de la escuela madrileña de pintura para figurar el cortejo de los Magos; sin embargo, no recuerdo lienzo grande y ostentoso en que se represente. Francisco Rizi, imaginativo y fogoso, pintó en chico *la Adoración* en el mismo retablo del convento madrileño de los Angeles en que estuvo *la Purificación*, que se reprodujo antes (lám. 226). Y cuando, poco después de su muerte, vino de Nápoles Lucas Jordán, éste sí que en ocasiones diversas, con su facilidad increíble, representó *la Adoración*.

Abrióse después el lapso infecundo de la primera mitad del siglo XVIII, y al venir el veneciano Tiepolo no es seguro, mas sí probable, que hubiese proyectado una *Adoración* para Aranjuez; conócese una estampa de la espléndida composición¹⁰⁵. Con valentía dió realce al buey que respalda el grupo de la Sagrada Familia y el Mago oferente escorzado; detrás, un paje con el vaso de la ofrenda, y por la derecha llegan los otros y el séquito; sabida la costumbre de Tiepolo de pintar tipos orientales, no sorprende el puesto que le reserva en el cuadro; un cielo profundo con nubes ligeras y maltrechas ruinas valoran los primeros planos (lám. 227). Al mismo gran pintor se atribuye, sin seguridad, un lienzo con dos hermosas cabezas de Magos en el Museo Cerralbo (lám. 228).

Como sucede con otros pasajes evangélicos, también la representación en España del que nos ocupa ha de cerrarse con uno de los grandes frescos pintados por Goya en la cartuja de Aula Dei (Zaragoza). Como había hecho Alonso Cano, colocó a la Virgen recibiendo a los Magos de pie; a su lado, San José; de rodillas, al ir a besar el pie del Niño, está Melchor; síguele, destocado y en actitud poco feliz, por declamatoria, Baltasar, y, con manto luminoso, que porta un paje, avanza gallardo Gaspar; su figura y la de María se imponen al conjunto, en el que resplandece un afán por conseguir ritmo de masas y contornos. ausente en la mayor parte de las pinturas de Goya¹⁰⁶ (láms. 229, 230).

¹⁰⁵ En mi estudio *Los tiepolos de Aranjuez* («Archivo», 1927, página 1 y ss.).

¹⁰⁶ En el n. cit. de la revista «Aragón».

III. RETORNO DE LOS MAGOS

Apenas terminada la adoración triunfal comienzan los azares de la persecución de Herodes y reciben los Magos el aviso del cielo para que cambien de ruta. La iconografía en España algo puede registrar acerca de este episodio, mas no de otros verosímiles y muy bellos, como los que recogió o imaginó sor Isabel de Villena, la hija de don Enrique de Aragón—el infortunado sabidor de las artes «non cumplideras de leer»—, en su *Vita Christi*, escrita en su lengua valenciana¹⁰⁷, adornada con cuantas leyendas poéticas e invenciones gratas al gusto devoto pudo allegar. Así, en el capítulo LXXV refiere «cómo los Reyes fueron avisados por el ángel que no tornasen por donde estaba Herodes y cómo se despidieron del Señor y de la gloriosa Madre»; y en el siguiente: «Cómo queriendo partir, el cortés esposo de la Señora, José, les quiso acompañar hasta el mar y fué con ellos hasta que estuvieron embarcados»; recuérdese que el mar aparece al fondo de varias tablas de la *Adoración*.

Hay una antigua representación del aviso angélico en la puerta del Reloj de la catedral toledana, ya señalada como riquísimo repertorio iconológico (lám. 2). Figúranse en ella a dos de los Magos durmiendo en el mismo lecho; el tercero está reclinado a los pies y con él habla el mensajero celestial¹⁰⁸.

La literatura del siglo XIII tampoco dió realce al aviso. Ha llegado a nosotros el *Libro de los Reyes de Oriente* y ni hace referencia al mensaje, limitándose a decir:

«Estos Reyes cumplieron sus mandados
e sonse tornados
por otras carreras a sus regnados»¹⁰⁹.

En el siglo XV es cuando sor Isabel de Villena añade y concreta noticias, como queda dicho. Es probable que en la riquísima producción pictórica levantina hayan dejado huella, que no he logrado rastrear.

¹⁰⁷ Edición de R. Miquel y Planas (Barcelona, 1916), *Llibre anomenat, vita Christi*.

¹⁰⁸ El pasaje esculpido en la puerta del Reloj está también en un capitel de Autun (BRÉHIER, o. c., p. 248).

¹⁰⁹ Consérvase el manuscrito en la biblioteca de El Escorial; no se editó hasta 1841. Es obra del siglo XIII, y no se conoce más que un fragmento; se advierten en su texto influencias directas de textos provenzales y franceses.

LA HUIDA A EGIPTO

El Evangelio de San Mateo prosigue diciendo:

«Después que ellos [los Magos] se fueron, he aquí que un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma al Niño y a su Madre y huye a Egipto y estate allí hasta que yo te diga; porque ha de suceder que Herodes busque al Niño para matarle.»

»Levantándose, José tomó al Niño y a su Madre, de noche, y se retiró a Egipto y permaneció allí hasta la muerte de Herodes, para que se cumpliese lo que había dicho el Señor por el Profeta: «De Egipto llamé a mi Hijo.»

»Entonces Herodes, cuando vió que había sido burlado por los Magos, se irritó mucho y envió a matar todos los niños que había en Judea, su comarca, de dos años y abajo, conforme al tiempo que había averiguado de los Magos»¹.

El cardenal Gomá, a cuya versión he recurrido, pondera como bellísimas las leyendas con que los evangelios apócrifos esmaltan el relato de San Mateo. En el que mal se le atribuyó, por lo que se denomina el pseudo Mateo, constan varias que no se recogieron por los artistas—la de cómo Jesús hizo que retrocediese una multitud de dragones, o la de los leones guiando la caravana de la Sagrada Familia—, y alguna, fuente constante de representaciones; por ejemplo: la palmera que inclina su copa para que puedan recoger sus dátiles; el manantial que brota de sus raíces; la palma que de ella corta un ángel para plantarla en el cielo, de la que han de salir los emblemas

¹ Edición del cardenal Gomá cit. (15, p. 57).

de la victoria, y cómo los ídolos del templo de Sotina cayeron rotos a la presencia de Jesús ².

Del capítulo IX al XIV, ambos inclusive, emplea el llamado *Evangelio árabe de la Infancia* en narrar prodigios, en especial curaciones obradas por el Salvador. Hállase en este texto la tradición del encuentro con el que en el Calvario había de ser el Buen Ladrón ³. En el *armenio de la Infancia* los prodigios son todavía más fantásticos, varios incluso impropios de ser realizados por Jesús; dicese en él que la Sagrada Familia residió algún tiempo en casa de Eleázar, padre de Lázaro, Marta y María, con esa intención, persistente en los Apócrifos, de colmar vacíos y explicar los hechos posteriores de la vida de Cristo ⁴. Por fin, en la *Historia copta de José el carpintero* se dice que acompañaba a la Sagrada Familia en su huída Salomé, la matrona que hubo de quedar a su servicio ⁵.

Habrà de verse que no falta la sirviente en diversas representaciones españolas, sin embargo de que en el *Libro de los Reyes de Oriente* se asegura:

«Non llevó con ellos res
que una bestia, a ellos tres» ⁶.

En cambio, en el episodio del encuentro con los ladrones, el poema del siglo XIII no se aleja de los Apócrifos y, tomándolo de otro texto, añade la curación del hijo leproso del ladrón por bañarlo en la misma agua que ha-

² Cap. 20 del pseudo-Mateo (ed. cit., pp. 383-384). La palmera inclina su copa por una orden que da el Niño Jesús; y por otra brota el manantial de sus raíces.

³ Ocupa los caps. 9 al 25 del llamado *Evangelio árabe de la Infancia*.

⁴ El *Evangelio armenio* refiere en el cap. 15 (pp. 138-140, edición cit.) la residencia de la Sagrada Familia en Egipto, en casa de un príncipe que era de raza hebreaica llamado Eleázar, que tenía un hijo, Lázaro, y dos hijas, Marta y María; permaneció tres meses viviendo en casa de Eleázar, también huido de Herodes. De esto se origina, seguramente, que el *Aviso para la salida de Egipto* se represente en una estancia lujosa.

⁵ En el apócrifo llamado *Historia de José el carpintero* que, en parte, es un relato puesto en boca de Jesús, se lee en el capítulo 8 (p. 388, ed. cit.): «Se levantó [San José], me tomó con María, mi madre, en cuyos brazos yo iba recostado, mientras que Salomé nos seguía.»

⁶ El *Libro de los tres reyes de Oriente* explica así la salida:

«Levantóse José mucho espantado,
pensó de cumplir el mandado.
Prende el Niño e la madre
e él guiólos como padre.

bía servido para el baño de Jesús; los hijos de ambos ladrones, según esta versión, son los que manda crucificar Pilatos con Cristo⁷.

Sor Isabel de Villena aprovecha las fuentes más variadas y agrega pormenores deliciosos y emocionantes, como el de la visita de despedida que, de noche, hace la Virgen con el Niño oculto a su madre, Santa Ana⁸. Una vez más deberá insistirse en cuántos episodios han sido desdeñados los artistas, nunca muy dados a la lectura...

Por más que no sea abundante en ejemplares españoles, si se compara con los ya estudiados el tema de la *Huída a Egipto*, será útil distinguir los diversos momentos contenidos en el enunciado, a saber: El aviso del ángel. La matanza de los Inocentes. El viaje. Los descansos en el camino. La estancia. El regreso a Judea. Adviértase que para alguno de estos apartados casi se carece de material gráfico; sin embargo, es conveniente que quede trazada la cuadrícula que habrá de irse rellenando.

I. EL AVISO DEL ANGEL

Según el resultado de mi rebusca, quizá deficiente, hubo de figurarse en contadas ocasiones el aviso de la inminente persecución ordenada por el rey de los judíos Herodes *el Grande*.

La primera, un tanto dudosa, aparece en una arqueta de márfil, románica, que en 1930 estaba en el comercio alemán y que conozco por fotografía debida a don Manuel Gómez-Moreno (lám. 235).

No la he encontrado después hasta el grupo esculpido en la puerta del Reloj de la catedral de Toledo, que sabemos labrada hacia 1280. Es la primera de la izquierda entre las escenas de la segunda faja del tímpano: el Santo Patriarca está sentado y en la actitud acostumbrada en el sueño que tuvo antes del nacimiento, con la cabeza apoyada sobre la diestra: el ángel le previene tocándole (lám. 2).

Pasados dos siglos y cuarto, en una tabla toledana que se guarda en la catedral de Cuenca, del taller de Juan

⁷ Llena el encuentro y episodio con los ladrones todo el resto del *Libro* citado.

⁸ Ed. cit., p.

de Borgoña, la Virgen María contempla al Niño con arrobo; tiene a sus pies el cesto de la costura y un brasero, y San José, reclinado, oye en sueños la orden celestial de la marcha a Egipto; el interior es de arquitectura sencilla y de traza clásica ⁹ (lám. 233).

El maestro Valdivielso describe la llegada del ángel al hogar santo en estos términos:

«Halló a Joseph en una humilde cama
En que el trabajo dá al descanso tierno;
En otra vió que alegre luz derrama
Abrazado a su madre el Niño eterno.

... ..

Así el justo Joseph despavorido
Sacude el sueño temeroso y triste,
Y el corazón del nuevo golpe herido,
Turbada el alma, apriesa el cuerpo viste.

... ..

Cuidadoso Joseph y diligente
Previene lo que importa a su camino.

... ..

Previene el jumentillo donde vaya
La que hizo a la belleza y gracia raya.
Recoge la herramienta y la compone,
De su pobre hacenduela haciendo un fardo,
Adonde su pobreza rica pone,
La blanca ropa y su vestido pardo» ¹⁰.

Complace suponer que el pintor sevillano Francisco de Herrera el Viejo († en 1656), primero y áspero maestro de Velázquez, pintó en un cuadro, del Museo de Bilbao, una despedida, de la que no hablan los libros, y que es verosímil: abrázanse los dos santos primos Jesús y Juan en las rodillas de sus madres, asisten a la despedida San José y Zacarías, Santa Ana, otras dos mujeres, que serán de las que alguna literatura apócrifa dé como hermanas de María, y hasta cinco niños; el cuadro es un

⁹ La tabla de la catedral de Cuenca en *De Barnaba da Modena* ..., p. 26.

¹⁰ VALDIVIELSO, poema cit., canto 18, fol. 257 vto:

«... alegre baja
del estrellado soberano asiento
un joven que al sol mismo hace ventaja;
a la luz celestial del firmamento
la de su rostro, con razón, ultraja.
A Nazaret llegó...»

fragmento, pues en la parte superior está cortada la figura de Dios Padre entre ángeles. Data el lienzo de 1637 y fué pintado para Santa Inés de Sevilla ¹¹.

En muy pocos años posterior, trata el tema cierto lienzo grande, que ha veinte años creía de Murillo su propietario y que más parece relacionarse con Zurbarán: reúne en el taller de Nazaret a la Virgen, Santa Isabel, San José y Zacarías rodeando al Niño dormido y San Juanito sonriente con el rótulo *Ecce agnus Dei* en derredor de una cruz, mientras los demás están apenados (lámina 234).

II. LA MATANZA DE LOS INOCENTES

Más corriente representación que la anterior y más antigua es la de la matanza ordenada por Herodes. Según el *Dictionnaire*, dirigido por dom Cabrol, no aparece todavía en las catacumbas, aunque sí en un sarcófago de San Maximino de Provenza, en el fresco de Antinoe (Egipto) del siglo VI y después en marfiles y mosaicos ¹².

La orden dada por Herodes se figura al menos una vez; en el sepulcro de don Gonzalo de Mena († en 1401-2), que está en la capilla de Santiago de la catedral de Sevilla ¹³ (lám. 241). Si es excepcional la escena en que Herodes entrega su decreto sanguinario, menudea la en que aparece presenciando el infanticidio innumerable. En la arqueta de marfil románica que en 1930 estaba en el comercio alemán, mencionada antes, se modeló expresivamente (lám. 235). Sin embargo, todas las matanzas de los inocentes esculpidas en este período ceden ante la complicadísima en episodios que se desarrolla en la segunda rosca de la portada de la iglesia de Moradillo de Sedano (Burgos), que Kingsley Porter fecha en el tercer cuarto del siglo XII ¹⁴, y que Martínez Santaolalla describe así: «Comienza con un grupo en que un soldado arranca de brazos de su madre, y cogiéndolo por la cabeza, a un niño en mantillas; en la diestra tuvo, indudablemente, una espada. Un soldado, con idéntica armadura que el primero y a quien falta, igualmente, el brazo derecho, sujeta a una madre por la toca para arrebatarle la

¹¹ Figura el Padre Eterno, con peana de querubines; según J. S. THACHER, *The Paintings of Francisco de Herrera the elder* («The Art Bulletin». Chicago, 1837, septiembre), la procedencia y la fecha

¹² Según el *Dictionnaire* de Cabrol (7, col. 608).

¹³ En *La escultura en Andalucía*.

¹⁴ A. K. PORTER, *La escultura románica* (2, lám. 155).

criatura que lleva en brazos; la madre va, igual que la otra, vestida de amplia túnica, manto hasta poco más abajo de la rodilla y toca que envuelve su cabeza. Un jinete galopa con objeto de apoderarse de un niño desnudo que su madre defiende y aprieta contra el pecho. Soldado con armadura... decapitando a un chico de pocos años que viste una túnica..., su madre lo sujeta aún del brazo.» Siguen las escenas de *la Anunciación* y *la Visitación*, y anúdase la narración de la matanza «con un soldado que... hincan en el pecho de una mujer su espada para apoderarse del hijo»; córtase la composición por un centauro y un jinete que agarra su cuello, un soldado y un grifo, y continúan las peripecias de la persecución¹⁵: una madre tirándose de sus trenzas, etc., etc. La referencia extensa era inexcusable, dada la importancia del profuso relieve y su temprana fecha (lám. 237).

El dramatismo de la escena evoca aquellos versos rudos del *Libro de los Reyes de Oriente*:

«Cuantos niños fallaban
 todos los descabezaban,
 por las manos los tomaban.
 Por poco que los tiraban
 sacaban, a las vegadas,
 los brazos con las espaldas.
 ¡Mesquinas, qué cuitas vieron
 las madres que los parieron!
 Toda madre puede entender
 cual duelo podría seyer
 que en el cielo fué oído
 el planto de Raquel»¹⁶.

Por las mismas décadas que se entallaba la portada de Moradillo con tal lujo de pormenores patéticos, se pintaba una de las bóvedas del pórtico de San Isidoro de León con vigor comparable (lám. 236), subrayado por la separación de las figuras, a lo que se debe, en parte, el efecto emocionante.

La escultura gótica nos dejó un grupo admirable en lo alto del tímpano de la puerta que da a la nave del Evangelio en la catedral leonesa (lám. 1). Sigue, de lejos, la de la puerta del Reloj en la de Toledo (lám. 2).

En el retablo de la catedral vieja de Salamanca asiste

¹⁵ J. MARTÍNEZ SANTAOLALLA, *La iglesia románica de Moradillo de Sedano* («Archivo», 1930, p. 267 y ss.).

¹⁶ «El planto de Raquel» de que habla el *Libro de los tres reyes de Oriente*, está en el Evangelio de San Mateo al evocar la profecía de Jeremías.

el Rey Herodes a la atroz matanza desde una galería del palacio, empuñando el cetro y acompañado por tres cortesanos; no escatimó el pintor florentino los detalles truculentos (lám. 238); mientras, el francés de su nombre, al pintar el mismo pasaje en las puertas del altar de la capilla del contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas, se redujo a concentrarlo en una madre que tiene en brazos a su hijo, al que va a matar el verdugo delante de Herodes, y en un niño yacente (lám. 239).

Más avanzado el siglo, otro pintor—español éste—, Garcífernández de Sevilla, firma la tabla del convento de Santa Ursula de Salamanca con briosa y dramática concepción de *la Matanza*¹⁷ (lám. 240).

En la escultura del siglo XV ha de citarse el relieve del sepulcro de don Gonzalo de Mena en la catedral hispalense, ya mencionado al hablar del decreto (lám. 241).

Después escasea la representación por ser asunto que el Renacimiento repudió; del XVI algunos ejemplos hay en los retablos, intensamente coloridos y de dibujo incorrecto, de tierras navarras, como el de Ororbia; mas apenas pueden encontrarse en otras regiones; y en los siglos siguientes, si hay ejemplares, los desconocemos. Es significativo que el padre Interián de Ayala ni mencione el pasaje en su *Pintor cristiano y erudito*.

III. EL VIAJE A EGIPTO

En tanto que dom Leclercq afirma la carencia de ejemplos en los mil años que su estudio comprende y da como dudosa la interpretación del fresco de Antinoe (Dair Abou Hennys. Egipto), por no poderse precisar si el sueño de San José y el asno, que allí aparece incompleto, se refieren a la huída o a la ida al censo de Belén¹⁸, Bréhier dice que el viaje con la Virgen, montada en un asno, figura ya en frescos coptos del siglo VI¹⁹.

Es insigne y capital la más antigua representación española de *la Huída*, repujada sobre plancha de plata en

¹⁷ Dada a conocer por GÓMEZ-MORENO: *Garcí-Fernández, pintor de Sevilla*, «Cultura española» 1908, p. 766-770.

¹⁸ El *Dictionnaire* de dom Cabrol (1, col. 2059); vese José dormido, con un vaso al alcance de la mano, y el ángel; del resto de la escena no queda más que el asno.

¹⁹ Supongo que los frescos coptos que menciona BRÉHIER, obra citada (p. 37), será el mismo de Antinoe a que se refiere la nota precedente.

un costado del Arca Santa de Oviedo: la Virgen en caballo, no asno, enjaezado, que conduce de las riendas San José, a quien habla el ángel. Según no se ignora, ofrecieron la maravillosa pieza a la iglesia de San Salvador Alfonso VI y su hermana Urraca, en 1075²⁰. No hay en Europa versión superior del pasaje que aventaje a la nuestra en antigüedad. Hay en ella como el paradigma para la composición inmutable del asunto (lám. 242).

Dos capiteles románicos publicó Cook, uno de San Miguel de Estella y otro de San Pedro el Viejo de Huesca, en ambos se reconoce el asno que cabalga María²¹. Otro, menos fino, también del siglo XII, pasó de la colección de Plandiura al Museo de Barcelona²²; marcha delante San José con un atadizo colgado del bastón, al hombro; dos ángeles (?) les acompañan.

En las pinturas de San Isidoro de León, anteriores a 1188, hay restos de la que figuraba la *Huída*.

Ya del siglo XIII, y todavía de estilo románico, aparece sobre el frontal núm. 4 de la Virgen, del Museo de Vich, reducida a los tres personajes de rigor. Complicase en el frontal que fué de Plandiura, procedente de tierra de Lérida y que Cook fecha no más tarde de 1250: Herodes, en su trono y con un alabardero delante, da su decreto, que lleva un correo; en bajo, un soldado, espada al hombro, y una mujer que se rasga las vestiduras; a la derecha la Sagrada Familia de camino²³.

La difusión del asunto en el siglo XIII se acredita al verlo figurado en sepulcros, por ejemplo, en el románico que se reproduce (lám. 243), conservado en Cisneros (Palencia), en la ermita de Villafilar; yace en él don Gonzalo Ximénez de Cisneros, llamado «el buen caballero», y el relieve ocupa su frente, de efecto muy decorativo, porque las figuras tienen por fondo un árbol explayado, bajo arco trebolado con columnas resaltado sobre dos torres²⁴.

De portadas góticas se citarán los ejemplos de León, en el tímpano de la izquierda del pórtico, con cuatro figuras (lám. 1); y en la tantas veces repetida del Reloj de la

²⁰ M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español* (Madrid, 1934, páginas 28-30).

²¹ W. S. COOK, *Early spanish paintings in the Plandiura collection* (1929).

²² En el número extraordinario de «Gaseta de les Arts» (octubre de 1928) dedicado a la misma colección (p. 4).

²³ POST, o. c. (1, p. 256).

²⁴ Debo la fotografía a don Manuel Gómez-Moreno. Se reprodujo en la lám. 77 del fascículo 2 del *Catálogo monumental de Palencia* por la Comisión de Monumentos (Palencia, 1932), páginas 76-77.

catedral toledana, sin peculiaridad digna de nota (lám. 2).

La pintura gótica proporciona otros dos ejemplos notables: el fragmento de un antepéndium que, sacado de Benabarre (Huesca), estaba en las galerías de Costa, de Palma de Mallorca, cuando lo reprodujo Post²⁵, y el del retablo, de 1396, a menudo traído a colación, del canceller Ayala, con graciosas indicaciones de paisaje (lámina 245).

En pinturas que en Castilla introducen el estilo innovador de Giotto, está en una tabla de la capilla de San Eugenio, de la catedral de Toledo, y en otra, de Horcajo de Santiago (Cuenca), publicadas por Angulo²⁶; en aquella, con una adición moderna, parece como si el Niño Jesús hablase a la vista de algo; en ésta, vese pintada la palmera que dobla su copa para que María pueda recoger su fruto; un hombre repara asombrado en el milagro.

Muy simple es la composición en el relieve del sepulcro de don Gonzalo de Mena, de la catedral de Sevilla, en el paso del siglo XIV al XV (lám. 244).

Entre 1415 y 1422 se calcula que se pintaría para Juan Sivera el retablo que estuvo en Santo Domingo, de Valencia, y hoy en su Museo, y que el señor Saralegui estudió como obra de un discípulo del Maestro, bautizado con el nombre de Ollería. Guía la mula por el ramal un ángel, y con una rama la fustiga San José, que se apoya en un chuzo; al fondo se ve una escena de caza (lámina 246). Alega Saralegui, respecto del ángel que sirve de espolique, el texto del escritor catalán del siglo XIV, fray Francisco Eximenis, que en el capítulo CCI de su *Vita Christi* trata de «cómo el ángel de Dios les enderezó por el desierto», y cita al cartujano Ludolfo de Sajonia que, en la suya identifica al ángel con el arcángel Rafael; si bien, en un retablo de Borrasá, de la catedral de Barcelona, es Gabriel el representado²⁷, según el rótulo.

Levantina es, asimismo, la tabla del Museo de Vich, creída primero del Maestro de Guimerá²⁸; pero, para Post, del llamado de Verdú, y que fecha hacia 1450. No recuerdo precedente en que se trate el tema con mayor complicación: marchan delante el arcángel San Miguel y San José, y detrás de la mula, como sirviente, Santa Salomé, con cesta en la cabeza y aguijando a una vaca. ¿Querrá representarse a los dos animales del portal de Be-

²⁵ POST, o. c. (6, p. 501).

²⁶ D. ANGULO. Artículos citados sobre tablas toledanas trecentistas («Archivo», 1931 y 1942, pp. 24 y 318, respectivamente).

²⁷ L. DE SARALEGUI, *Discípulos del maestro de Ollería* («Archivo», p. 16 y ss.).

²⁸ POST, o. c. (7, p. 510).

lén? El fondo de la tabla es un país escabroso y con edificios (lám. 247).

En paraje análogo puso la escena maestre Nicolás Florentín, el de Salamanca, con tres fortalezas torreadas: río, puente y viandantes; conduce San José la mulilla del ronzal; cabálgala la Virgen con el Niño, muy chico, en los brazos (láms. 248-249).

No sé que Nicolás Francés, el de León, haya pintado *la Huída*; pero a su original discípulo el Maestro de Villalobos adscribe Post la tabla del Museo de Boston, en la que el Niño Jesús, ya crecido, bendice al ángel y a San José, y en la que, detrás de la mula, aparece una de aquellas figuras con rasgos caricaturescos que tanto complacían a maestre Nicolás²⁹.

Hacia 1450 habrá de colocarse la tabla anónima de una colección particular madrileña, realista y fuerte (lámina 251).

Contemporánea será la del Maestro de Villalpando, en Corrales de Duero (Valladolid), curiosa por el episodio—sin fuente conocida—del cazador bueno que, con falsos informes, desvía de la ruta de los santos fugitivos a la patrulla que les persigue (lám. 250).

El número de representaciones del azaroso viaje crece en la segunda mitad del siglo xv.

Arte más avanzado revélase en las tablas de Fernando Gallego y de sus colaboradores y discípulos: en la del retablo de Santa María de Trujillo (lám. 252); en la del de la catedral de Zamora, hoy en Arcenillas, y en la perteneciente a una colección particular de Madrid que se fotografió cuando la guerra; rige María la mula con la rienda, precédela José con un caldero, y es veraz el fondo, de dehesa con encinas³⁰ (lám. 253).

En el retablo de la catedral de Tudela, contratado por Pedro Díaz de Oviedo en 1489, la Virgen amamanta al Niño; además de San José, va un joven en el grupo, y el artista, no satisfecho con la riqueza de los nimbos, de las vestiduras y de los arreos, hizo que las figuras destaquen sobre una suntuosa colgadura de brocado³¹.

Más tardías y menos ostentosas dos versiones navarras del tema—en una colección de Madrid y en el pueblo de Ororbía—son muestras de estilo poco refinado, con enérgico acento popular.

Innegable personalidad revélase en la tabla de mano

²⁹ POST, o. c. (8, p. 684).

³⁰ Se fotografió esta tabla durante la guerra; es característica del taller de Gallego; dada su hinchazón en la forma, no puede considerarse de su pincel.

³¹ POST, o. c. (4, p. 433)

de Miguel Ximénez (aragonés, de quien hay noticias entre 1466 y 1503), de una colección jaquesa; figuró hermosa a María, muy anciano a San José y al Niño regocijado, porque los ángeles, que están alrededor de la palmera, le han dado un dátíl, matiz tierno poco frecuente en artistas como Ximénez³².

No faltan ejemplos de tablas con el *Viaje a Egipto* traídas del Norte. Curiosa y mediocre es la versión de pincel de una estampa del alemán Martín Schongauer († en 1491), poseída por el Museo del Prado (núm. 2.218); vese en ella a San José recogiendo el fruto de la palmera (lámina 254). En el políptico del trascoro de la catedral de Palencia, que pintó para el obispo mecenas don Juan Rodríguez de Fonseca, que estuvo en Flandes con los Reyes don Felipe y doña Juana, el artista de Calcar, Jan Joest, camina la santa caravana por una tierra fragosa, la Virgen amamanta a su Divino Hijo, pasan bajo las ramas de una palmera y hacia la derecha se angosta un río entre ribazos³³ (lám. 255). Obra tardía, en fin, es el tríptico del Prado núm. 2.653, antuerpiense, de hacia 1520; en la cara interior de su portezuela derecha representóse el *Viaje* sin particularidad señalable.

A principios del siglo XVI, en Castilla y en Andalucía hay representaciones del tema que merecen ponerse de resalte. Pertenece la primera al retablo de Santa Catalina, en el Salvador de Toledo, y en sus tonos intensos y firmes perfiles se distinguen influjos de Juan de Borgoña y, sobre todo, de Pedro Barruguete (lám. 260). Al taller del primero se refiere la serie de la catedral de Cuenca, de la que vimos el *Aviso del ángel*; porque se da el caso singular de que, probablemente, debido a devoción de quien haya encargado estas pinturas, versan tres sobre *la Huída a Egipto*; una de ellas, la del *Viaje*, construída con los elementos plásticos usuales (lám. 261).

Fusión semejante de enseñanzas italianas y flamencas muéstrase en el cuadro que para el retablo de San Juan de Marchena pintó Alejo Fernández; concedió en la tabla espacio considerable a los grupos de soldados de Herodes e, ingenuamente, represéntase el instante en que, al pasar los santos fugitivos, cae en pedazos el ídolo erguido sobre una columna abalaustrada. El rostro de María se-

³² Pertenece a la colección de don Pascual Gastón y Andréu, en Jaca; figuró en la exposición de Zaragoza de 1909; la reproduce Post, o. c. (8, p. 129).

³³ Se publicó en el tomito *Palencia* de la colección «El arte en España», texto de M. Vielva (Barcelona, s. a.), p. 27.

duce por su belleza y sentimiento, nunca ausentes de las creaciones marianas del delicado artista ³⁴ (lám. 262).

Para que se mida la variedad de nuestra pintura, otros dos ejemplos del primer tercio del siglo, aragonés el uno y castellano el otro, servirán de índices. Sea el primero el del retablo de San Martín, en la villa de Uncastillo (Zaragoza), italianizante de segunda mano, pudiera decirse; mientras lo es de primera—aunque no por calidad estética—*la Huída*, pintada en una tabla por Alonso Berruguete para San Benito de Valladolid, con el episodio de la palmera; y tal ímpetu comunicó a San José, que, por formar su cuerpo recio arco con el árbol inclinado, se duda si el Patriarca, en vez de aprovechar un prodigio divino, realiza un trabajo comparable con los de Hércules. Son justos los reparos hechos por Orueta al desarrollo del asunto, aunque resbale el crítico al considerar impropio que Berruguete hubiese puesto a la Sagrada Familia a la tarea nimia de coger dátiles ³⁵.

Es infrecuente que el tema de *la Huída* se trate con esta violencia, ya que se adecua como pocos al ritmo plácido y a la tierna expresión; véanse dos muestras de escultura: una de pequeño tamaño y de bulto redondo, esculpida en el primer cuarto del siglo XVI, que posee en Madrid el marqués de Moret; probable parte del banco de un retablo, en la que el artista acierta a atar a los santos fugitivos mirándose sonrientes (lám. 259); grande la segunda y posterior; el relieve, excelente, labrado por Juan Bautista Vázquez para el retablo de Santa María la Blanca, de Toledo (lám. 264).

De la segunda mitad del siglo XVI apenas hay que citar la aportación escurialense, limitada al fresco en el claustro pintado por Peregrín Tibaldi, sin otra excelencia que la muy apreciada por el vulgo, de que, gracias al escorzo frontal, el asno se ve de frente desde donde se le mire.

Menciónese, asimismo, el relieve del retablo de Santa María de Tafalla, que esculpió con fuerte sentido plástico y pintoresquismo—según observa Camón—Juan de Ancheta, por los años de 1583 a 1588, y que dejó inacabado ³⁶.

La pobreza en las interpretaciones del *Viaje* no disminuyó con el siglo XVII; el cobre firmado por el flamenco

³⁴ D. ANGULO, *Alejo Fernández*, p. 25-6.

³⁵ R. DE ORUETA, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917, páginas 125-126).

³⁶ J. CAMÓN, o. c. (p. 66, lám. 75).

Artus Wolfordt († en 1641), del Museo del Prado, es menuada prueba del cultivo del tema (lám. 267), y ninguno de los grandes pintores de España, excepto Murillo, le consagró sus pinceles. De escuela madrileña no puedo citar más que el lienzo grande firmado por José Moreno, burgalés, discípulo de Solís († 1674), de técnica suelta.

El sevillano Francisco Antolínez († 1700) dedicó al *Viaje* un cuadrito, grato y carente, de novedad; como el anterior, en el almacén del Museo del Prado (lámina 269).

Salva brillantemente cuantas deficiencias pudieran advertirse en la manera de tratar el *Viaje a Egipto* los pintores españoles del siglo XVII, la serie variada y admirable de lienzos que, tomándolo por asunto, pintó Bartolomé Esteban Murillo.

Su temperamento se bienhallaba al sentirse como sumergido en la ternura y placidez del tema. Volvió sobre él reiteradamente, y siempre consigue mover la sensibilidad y hacer partícipes de su emoción a cuantos contemplan los cuadros. Por desgracia todos han salido de España, y en climas tan distantes como Rusia, Hungría e Inglaterra habrán de sentirse, forzosamente, extraños.

Su luz y su color conciertan mejor con el ambiente del Palazzo Bianco de Génova, tan destrozado en la última guerra, donde se guarda el lienzo que Mayer fecha en 1648³⁷, cuando Murillo andaba en los veintiséis de su edad. El asno parece claudicar fatigado; duerme Jesús y le contempla en arrobo su Madre; camina San José llevando el ramal. Con leves variantes el ejemplar firmado que, de reciente estaba a la venta en Londres y cuya historia se sigue en Inglaterra desde 1766, aparenta en la fotografía contrastes más vigorosos en el partido de sombras (lám. 270). En el cuadro del Museo de Budapest—entre 1660 y 1670—el Niño, despierto y sentado, es centro exacto y luminoso de la composición dispuesta en diagonal, como pedía el tiempo (lám. 271). Posterior en algunos años es el cuadro del Ermitage³⁸; como en el precedente, San José ha pasado a la parte izquierda; la calabaza para el agua se ha sustituido por una garrafa forrada de mimbres; crúzanse las miradas de los padres con la sonrisa del Hijo, y esta blandura afectiva exprésase por una técnica flúida y vaporosa propia del último período de Murillo.

Empeño inútil sería rebuscar interpretaciones valiosas

³⁷ A. L. MAYER, *Murillo* («Klassiker der Kunst». Stuttgart, 1912. Edición francesa. París, 1913).

³⁸ El boceto del Ermitage, *Murillo* cit., p. 182.

en la producción pictórica posterior; no faltan las de Lucas Jordán, de factura rápida, e insignificativas, ya que no insignificantes.

En el siglo XVIII habrá de mencionarse el afán sentido por el gran colorista Juan Bautista Tiépolo († en Madrid en 1770), y, singularmente, por su hijo, Giovanni Domenico, que le acompañó en su estancia en la corte española, hacia el tema de la *Huída a Egipto*. Conócese del padre hasta siete bellos dibujos y el vibrante boceto de la colección Brito Basto de Portugal. Interpreta el veneciano el paso por el Nilo; la barca, llevada por dos ángeles remeros y escoltada por dos cisnes, desatraca del muelle; en su interior la Sagrada Familia y el asno; la hermosura del desarrollo del asunto no requiere comentario (lám. 272). Giovanni Domenico († en 1804) llegó adonde ningún artista, grabando en 1753 una colección de aguafuertes: *Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto*. En la bellísima serie de dibujos—rica en sentimiento y matices iconográficos—que publicó, lujosamente, Henri Guerlin, con textos evangélicos y comentarios, bajo el título *Au temps du Christ*³⁹, dos se refieren a la *Huída*. No son comparables a estos ejemplares los de artistas nuestros: la de Francisco Bayéu († en 1795), legada por don Pablo Bosch al Museo del Prado, quizá boceto para un fresco, de pincelada larga y entonación muy clara (lámina 273); la de su hermano Ramón para la capilla de la Casa del Labrador en Aranjuez, que grabó magistralmente y, en fin, el admirable aguafuerte de Goya, que con unción deficiente, mas con realismo intenso, en especial, concentrado en la graciosa figura del asno, vino a cerrar el ciclo de las representaciones españolas de la *Huída a Egipto* (lám. 274).

Nuestra pintura romántica, de espaldas, o casi, a lo religioso, perdió, desdeñando el tema del *Viaje a Egipto*, un asunto apropiado; no ya por el repertorio de casos prodigiosos narrados en los Apócrifos, sino por las incidencias verosímiles en la marcha temerosa que, prerrománticamente, cantó dos siglos antes el maestro Valdielso:

«Deste modo los dos castos amantes
Peregrinando van noches y días...
Altéralos el árbol que se mueve
Sacudido del aire que se enoja;
La sombra que hace entre la blanca nieve
Gente del fiero Rey se les antoja;

³⁹ G. D. TIÉPOLO: *Au temps du Christ... Préface et notice biographique* por H. Guerlin. (Tours, S. A. 1928?)

Temen la foragida gente aleve
Que al caminante con rigor despoja;
Todo lo teme el uno y otro amante,
Que el miedo tiene cuerpo de gigante»⁴⁰.

IV. LOS DESCANSOS EN EL CAMINO

El tema de las paradas, o descansos, de la Sagrada Familia en su *Huída a Egipto* fué gratísimo para los pintores, en particular desde el último cuarto del siglo xv. Y es de notar que no porque lucrasen los relatos de los Apócrifos; pues, fuera de los prodigios de la palmera que dobla su copa y de los ídolos rotos, son rarísimas las representaciones en que se perciba su influjo. En general, los artistas figuraron un alto en la marcha sin nada portentoso.

Los *Descansos en la Huída a Egipto* que hay en España de fecha más antigua, son acaso los importados. Cuatro se guardan en el Museo del Prado, y dos de ellos son de valor y belleza excepcionales.

Admírese el de Gerard David († en 1523), que legó don Pablo Bosch. Lo frondoso de su fondo, en el que se ve también a la Sagrada Familia, la hermosura casta de María, el colorido sugestivo por los azules y los verdes dominantes, no bastan a explicar el deleite que causa su contemplación y que surte del tema y de la poesía con que está tratado (lám. 258).

No menor contenido poético guardan tres cuadros de Patinir y de su taller; uno de ellos verdadera joya del singular maestro Joaquín, que así suelen llamarle los documentos españoles. Concedió importancia y espacio como era su costumbre al paisaje, en el que resaltan rocas desnudas con un templo al pie; a la izquierda se dilata, y por la derecha alcanza hasta el mar; entremedias, granjas, en las que se ven incidencias de la persecución y matanza de los inocentes. En el centro, María, sentada, con el Niño, al lado del pedestal de un ídolo roto; llega San José, que ha ido en busca de una cantarilla de leche. La hermosa tabla considérala Baldass como la mejor lograda del período medio de Patinir († en 1524). El grupo central procede, al parecer, del Maestro de Flemalle; y no sorprende esta circunstancia, pues es sabido cómo el exquisito paisajista hacía que otros le pintasen las figuras, o las tomaba de ajena inspiración (lám. 256).

⁴⁰ VALDIVIELSO, poema cit., canto 17, fol. 252 vto.

Ni la tabla que se atribuye con dudas al hijo de Patinir, llamado Enrique, que era miembro de la Guilda de Amberes en 1535, ni la de un discípulo anónimo consienten la comparación con la espléndida del maestro; vistas lejos de ella, impresionan por la amplitud del campo y la riqueza de los episodios. En la última, el grupo de la Virgen con el Niño repite la procedencia en pinturas del Maestro de Flemalle (lám. 257).

No hay en España en el siglo XVI ni en el XVII *Descanso en la Huída a Egipto* que al de David o al de Patinir puedan compararse, y hay que indicar que en muchos casos el pasaje se representa de modo tan escueto, reducido a la Sagrada Familia, o a la Virgen con el Niño, sin localización identificable que, iconográficamente, deben entrar en sus propias secciones y no en este volumen; las que se exceptúan es por verse en ellas patente el diseño significativo, en pocos más claro que en el ejemplo que sigue.

Acaso algo anterior a las últimas tablas que se reseñan, pero de estilo más avanzado, es la magnífica pintura del retablo de la catedral de Valencia, en el que hemos encontrado ya las mejores interpretaciones del Renacimiento español sobre los relatos evangélicos precedentemente estudiados. La del *Descanso en la Huída a Egipto* es obra típica del pincel de Hernando de los Llanos. La Sagrada Familia se recorta como sobre un telón de fondo de un país variado y ameno. La Virgen y el Niño recuerdan el grupo central de la *Adoración de los Magos*, de Leonardo, en los Uffizi de Florencia; Jesús juega con los ángeles, uno de los cuales le entrega una palma; San José, figura de adulto macizo, original por su actitud, baja las ramas del árbol para coger un racimo de dátiles; la mula y el buey—reminiscencia del portal de Belén antes subrayada—se funden más pictóricamente con el paisaje que los protagonistas (lám. 263).

En toda la pintura española del siglo XVI no se encuentra *Descanso* que supere a la tabla de Llanos.

Se trajo a El Escorial una *Zingarella* del Correggio, que ya mereció del padre Sigüenza este comentario humorístico: «La Virgen, sentada en el suelo, y el Niño en el regazo; San José alcanzando dátiles de una palma que le humillan los ángeles; aunque el Niño está ya tan grandecico que parece más de la vuelta de Egipto que de la huída, está copiado y no muy bien»⁴¹.

La observación del monje jerónimo coincide en algún respecto con lo que escribía casi en los mismos años el

⁴¹ PADRE SIGÜENZA, en *Fuentes* cit. (1, p. 421).

pintor Pacheco en el capítulo que destina en su *Arte* a la pintura de *la Huída*: «cuando vemos a la Virgen... con el Niño grandecito de la mano, y a su esposo con la asnita, o descansando en el campo como lo pintó el Barocio, habemos de entender que es la vuelta de Egipto..., porque siendo el Niño de aquella edad (siete años), a ratos andaría a pie, a ratos sentado en la asnita delante de la Santísima Virgen, como yo lo puse, y con el cabestro o rienda en la mano, y su Madre con sombrero de palma, tocado que con ambas manos lo va sosteniendo...» El texto ⁴² noticia la estancia en España de un ejemplar del cuadro de Barocci ⁴³ y la existencia de una pintura de Pacheco que, dada su descripción, tal vez pueda hallarse.

El descanso en la Huída a Egipto no lo pintaron los grandes maestros españoles. Un artista secundario de la buena época, el vallisoletano Bartolomé González, firmó en el año de 1627, que fué el de su muerte, el *Descanso*, que el Prado tiene en depósito en el Museo de Valladolid. Bartolomé González, que había sido discípulo fiel en el retrato de Pantoja de la Cruz y en la pintura religiosa, tal vez de Bartolomé Carducho, apuntó en este cuadro como en el *San Juan* de Budapest hacia el realismo. Esta tendencia no cuenta con mejor versión del tema en España, ni el autor subió más alto en la escala de la creación artística (lám. 265).

Dos pinturas barrocas importadas de Flandes reclaman atención; su mérito es muy desigual. *El descanso en la Huída a Egipto*, de Rubens, recapitula elementos plásticos de belleza sugestiva, ya la hermosura de María sentada, con Jesús dormido en su regazo; ya el grupo de ángeles que juegan con un cordero; ya el que les impone silencio; ya San José que duerme la siesta mientras pace el asno; ya las figuras, anacrónicas, pero bellísimas, de San Jorge y dos santas que, a la manera de las «sacre conversazione», acompañan a la Virgen y a su divino Hijo; ya, en fin, el alegre jardín y el bosque y el palacio, lugar donde se sitúa la plácida escena. Es de las obras que dan la razón a Lope de Vega cuando llamaba a Rubens «gran poeta de los ojos» (lám. 266).

Muchos peldaños hay que descender para encontrar el nivel del pintor de Amberes que antes se citó, Artus Wolfordt, autor de otro cobre del Prado con el *Descanso* en un jardín bien cuidado; divierten a la Sagrada Familia seis angelitos que danzan; otros dos cortan flores. Todo amable y superficial (lám. 268).

⁴² En *Fuentes* cit. (2, p. 206).

⁴³ En la casa de Lope de Vega hay una copia del cuadro de Barocci depositado por el Museo del Prado.

V. LA ESTANCIA EN EGIPTO

Calla el texto sagrado sobre la estancia de los santos fugitivos en Egipto; los mismos Apócrifos son poco explícitos; frecuentemente, al capítulo narrando *la Huída*, sigue el que refiere el regreso.

Reflexiónese, por tanto, acerca de la singularidad que presenta la pila esculpida de San Isidoro de León, en la que se ve a María en un trono con el Niño en brazos y San José; además se figura a otro hombre con un libro señalando a un niño que, según el letrado, es San Juan; extrañeza iconográfica, porque el letrado que lo declara añade que la escena ocurre en Egipto: «In nomine Domini erat Josef, Maria Mater Dei in Egiptum... Erat a illos Joannes Babbtista.» ¿De qué texto procederá esta presencia en Egipto del Precursor?

Acerca de la fecha del rudo relieve escribe el señor Gómez-Moreno: «No hallo sino presunciones que inclinan hacia el siglo XI en su primera mitad, sin desechar como posible que aun sea más antigua» ⁴⁴.

Representación tan venerable como singular careció, que yo sepa, de trascendencia; puesto que no es creíble que los artistas que pintaron o esculpieron los juegos de los santos primos los localizasen en Egipto; para ello hubiese sido necesaria una tradición que en absoluto falta, y, por ende, las escenas han de suponerse anteriores o posteriores a la salida de Palestina.

El origen de las narraciones referentes a la estancia en Egipto se encuentra más tarde en las *Meditaciones*, que se suponían escritas por San Buenaventura, y que hoy se ponen a nombre del franciscano Jacobo de Caulibus ⁴⁵. Consta allí que San José ganaba la vida como carpintero y la Virgen María con la rueca. Las *Vitae Christi* de los siglos XIV y XV buscaron en ellas inspiración y guía.

En la Corona de Aragón hubo de ser muy leída la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, que dedica capítulos a contar cómo mientras permaneció la Sagrada Familia en Egipto «la Señora gritó [un día] a San José que su Santo Hijo había comenzado a hablar»; «cómo la Señora y José trabajaban con sus manos para ganar la vida, y el Señor les ayudaba lo que podía», y «cómo la Señora

⁴⁴ M. GÓMEZ-MORENO, *Cat. mon. León*, p. 196.

⁴⁵ BRÉHIER, o. c., p. 327.

teja en un telar que le había hecho José, y su Hijo hacía *canons* y la servía», etc. ⁴⁶.

El punto, iconográficamente de entidad, no es de solución fácil. Si se acepta la creencia extendida que la Sagrada Familia permaneció en Egipto—supónese que en Matarieh, a unos diez kilómetros de El Cairo—cuatro o cinco años, hay holgura para localizar allí representaciones artísticas seductoras. Agruparé algunas de las más verosímiles, dada la edad del divino Niño, advirtiendo que varias pueden ser anteriores a *la Huída*.

Ejemplo de aquellas puede ser el cuadro de Ribera, del que existen repeticiones con variantes, precisamente, en las referencias al taller. En el lienzo del Museo de Toledo, ya antes de la guerra en muy mal estado de conservación, y la copia del cual, del Museo de Wiesbaden, fué publicada por Mayer (data de 1639), San José trabaja en un tronco, la Virgen María tiene al Niño dormido y San Juanito lo contempla ⁴⁷. Suprimió a San Juan e hizo más rústica la escena, a la vez que alegró la composición con dos ángeles, en el cuadro que perteneció a los duques de San Pedro de Galatino.

Asimismo, deben situarse en Egipto *Los primeros pasos de Jesús*. Dos interpretaciones deliciosas dió del episodio el arte español en obras lejanísimas en época, en espíritu y en técnica.

Una solemne tabla catalana de comienzos del siglo xv, que está en la catedral de Barcelona, muestra a la Virgen y al Niño acompañados por ángeles; mientras unos ayudan a la Madre a su labor de costura—está cortando un lienzo—, otros enseñan a andar a Jesús, que se apoya en un triciclo de madera. El contraste del trono gótico, recortando su complicada tracería sobre el fondo dorado; el cortejo angélico, y el hieratismo ambiente con la intimidad de las escenas hogareñas, sorprende, deleita y emociona (láms. 275, 276).

Pasaron más de trescientos años, y bajo Carlos III, y en Castilla, un escultor excelente, acaso el murciano don Juan Porcel, discípulo de Salzillo, que dejó pruebas en Madrid de su finura en sentir y en modelar, fué intérprete afortunado del mismo pasaje de la infancia del Redentor. Talló un grupo de madera y tamaño reducido—propiedad de mi antiguo amigo el arquitecto don Constantino Candeira, subdirector y alma del Museo Nacional de

⁴⁶ En la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, «*canons*» significará carretes, o canutillos.

⁴⁷ A. L. MAYER, El cuadro de Wiesbaden.

Escultura—; puso en él a San José, que expresa, a un tiempo, el gozo de ver andar solo al Niño Jesús y el temor a que caiga, pues se acerca al borde del terreno en que ensaya sus fuerzas (lám. 277).

Una vez más estos ejemplos obligan a deplorar la amplitud desdeñada por los artistas en los dominios de la iconografía cristiana. Ninguno, quizá, es más claro por los recursos plásticos que suscita que un relato que los Apócrifos refieren a la estancia en Egipto:

En la extraña *Historia de la Infancia*, puesta a nombre de Santo Tomás, está la leyenda a que aludí en los preliminares, tan propia para ser figurada, cuando Jesús modela en barro doce pajarillos y, censurado su juego por hecho en sábado, con un soplo los hizo vivir y volar ⁴⁸.

Aunque la residencia en casa de un príncipe, como Eleázar, según los Apócrifos, contradiga la necesidad de trabajo en el hogar sagrado, que otras fuentes declaran, sería lógico suponer como de esta fase de la Infancia de Jesús representaciones que suelen agruparse en la subsiguiente de Nazaret, pero la indecisión cronológica lleva a mantener sin separar lo que ha permanecido siempre junto rígidamente.

VI. EL REGRESO A JUDEA

Nada concreta el Evangelio acerca de la estancia en Egipto; pero sí la ocasión de la salida:

«Muerto Herodes, he aquí que un ángel del Señor se apareció en sueños a José, en Egipto, diciendo: «Levántate, toma al Niño y a su Madre, y vete a tierra de Israel; porque han muerto los que querían matar a tu Hijo» ⁴⁹.

El apócrifo *Evangelio armenio de la Infancia* pormenoriza el relato del viaje de retorno, sin que nada de lo consignado se haya traducido en el arte de España ⁵⁰.

El aviso para la salida de Egipto dió tema para una tabla de aquella serie perteneciente a la catedral de

⁴⁸ *Historia de la Infancia*, cap. 2 (ed. cit., p. 20): *Jesús y los doce pajarillos*. Se relata en el cap. 36 del Evangelio árabe.

⁴⁹ Evangelio de San Mateo, cap. 2, vv. 19-20, 16, p. 58, ed. del cardenal Gomá.

⁵⁰ El *Evangelio armenio de la Infancia* hace viajar a la Sagrada Familia de Egipto a Galilea, de allí a Canaán y después a Israel, a la villa de Tiberiades, en Arimatea; de nuevo a Galilea y Emaús hasta regresar a Nazaret.

Cuenca, varias veces referida, y que se ejecutó en el taller de Juan de Borgoña. El pintor, para no repetirse, pues había representado en otra tabla, según vimos, el aviso de la persecución de Herodes, se apartó del texto de San Mateo y no figuró dormido a San José, sino despierto, y al entrar en la misma pieza en que María interrumpe su lectura para tomar de manos del Niño una manzana. La habitación es hermosa, con galería abierta a un paisaje arriscado; ¿la casa de Eleázar? (lám. 278).

Del episodio no conozco otras versiones pictóricas ni escultóricas; y en cuanto a las del viaje de retorno, ya se expuso cuáles son las dificultades para reconocerlas, a menos que, como en el cuadro de Pacheco, semidescrito por él mismo, camine a pie el Niño Jesús, según también ocurre en uno de los mentados dibujos de Giovanni Domenico Tiépolo, publicados en el libro *Au temps du Christ*.

LA INFANCIA EN NAZARET

Después de escuchar el aviso para que saliese de Egipto—refiere San Mateo—, «levantándose [San José] tomó al Niño y a su Madre, y se vino a tierra de Israel. Mas, oyendo que Arquelao reinaba en la Judea en lugar de Herodes, su padre, temió de ir allá, y avisado en sueños se retiró a las tierras de Galilea. Y vino a morar en una ciudad que se llamaba Nazaret; para que se cumpliese lo que habían dicho los profetas: «Que será llamado Nazareno»¹.

Si a esto se agrega la frase del Evangelio de San Lucas:

«Y el Niño crecía y fortalecía y la gracia de Dios era en él»², tendremos cuanto de cierto se sabe de la infancia de Jesús.

Los Apócrifos suplieron los silencios de los evangelistas, igual que habían hecho respecto de la estancia en Egipto; conservando, quizá, tradiciones más o menos deformadas y añadiendo fantasías, no todas idóneas para suscitar o fomentar la piedad. Trece capítulos breves emplea el pseudo Mateo en referir los milagros realizados por el Niño Jesús, y dieciocho el pseudo Tomás que, con variantes, se repiten en los quince de la llamada *Historia de la Infancia de Jesús*, que se atribuye, falsamente, al mismo Apóstol. Mayor extensión, sumando prodigios

¹ El Evangelio de San Mateo (cap. 2, vv. 22 y 23) redúcese a narrar la vuelta a Nazaret.

² Evangelio de San Lucas, cap. 2, v. 409 (ed. del cardenal Gomá, 17, p. 59).

más extravagantes, alcanza el relato en los llamados *Evangelios árabe y armenio de la Infancia* ³.

El arte cristiano desdeñó esta fuente de aguas turbias y rara vez pintó o esculpió los milagros pasmosos atribuidos al divino Infante; prefirió el artista, en tiempos propicios, representar el interior de la santa casa de Nazaret a la manera de la suya y de las de sus prójimos. Sólo de tarde en tarde, en el arte que antecede al Renacimiento, surge tal cual recuerdo de los Apócrifos.

El material español allegado es escasísimo.

En la escultura románica aparece el Niño Jesús en brazos del Padre Eterno en el tímpano de Santo Domingo de Soria y en un capitel del Pórtico de la Gloria de Compostela ⁴.

Difunde por Occidente el recuerdo del taller de carpintero de San José en Nazaret y los trabajos en la rueca y en el telar de la Virgen María un texto que tuvo enorme influencia en la iconografía, las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, puestas a nombre de San Buenaventura y que, ya se dijo, fueron escritas por un franciscano italiano del siglo XIII.

Esto no quiere decir que anteriormente no se encuentren representaciones de la infancia; baste recordar las once escenas desarrolladas en capiteles del pórtico real de la catedral de Chartres ⁵.

También procede de texto originado en los Apócrifos la primera representación española de una escena de la infancia esculpida en la puerta del Reloj de la catedral de Toledo, en la que se figura a Jesús en la escuela: el maestro Zaqueo (?) con palmeta, Jesús y otros cuatro niños detrás de él (lám. 2). Precisamente son varios los

³ La infancia de Jesús en los Apócrifos se refiere con pormenores diferentes y con frecuencia fantásticos y hasta impropios de su divinidad, con predominio en milagros de aspecto mágico; en otros pasajes se advierten como rastro de tradiciones basadas en hechos ciertos. Para quien desee formarse una idea de este particular, he aquí un registro que puede servir de guía: *Evangelio del pseudo Mateo*, caps. 25-38; *Evangelio—llamado—de Santo Tomás*; versa todo él sobre la Infancia; *Historia de la Infancia*, puesta, indebidamente, a nombre del mismo Santo Apóstol, caps. 3 al 15, que es el último; *Evangelio árabe de la Infancia*, caps. 26 al 52; *Evangelio armenio*, caps. 16 hasta el 28, que es el final; *Historia copta de José el carpintero*, caps. 9 al 11. Basta la enumeración que precede para calcular el interés de los Apócrifos en llenar los vacíos de los Evangelios sinópticos sobre los años de la infancia y de la niñez del Salvador; mas se ha de subrayar la escasa trascendencia artística de sus relatos; cuando se llega al empeño de fijarla concretamente parece que huye su huella, que previamente se supone enorme.

⁴ A. K. PORTER, *Romanesque sculpture* fig. 796).

⁵ BRÉHIER, o. c.

prodigios obrados, según los Apócrifos, por el Niño Jesús cuando asistía a la escuela, y ello para razonar el pasaje evangélico auténtico que ha de seguir: la disputa con los doctores en el templo. No conozco otra representación en España ⁶.

Ni tampoco ninguna del interior de Nazaret más antigua que la notabilísima tabla del pintor de Valencia que trabajó en Mallorca Martín Torner, con obras documentadas en el último cuarto del siglo xv. Trabaja San José en su banco de carpintero y teje María en el telar que su Esposo le había construido, según cuenta sor Isabel de Villena, cuyo texto inspiraría al pintor; el Niño Jesús corretea por el taller descalzo y tres ángeles cantores amenizan las santas tareas ⁷ (lám. 279).

Cincuenta años después, o poco menos, talló la escena en un tablero de la sillería del Pilar (1542-1548) Esteban de Obray, deliciosamente: desbasta San José un tronco con la azuela; cose la Virgen María y juega el Niño, muy chico, con dos ángeles; al fondo, otros dos, como si volviesen de la compra ⁸ (lám. 280).

De la misma época será una tabla de corto mérito con iguales componentes, salvo los ángeles servidores; la rareza del tema aconseja su reproducción; ignoro su paradero y no la conozco más que por fotografía que se hizo cuando la guerra (lám. 281). Otra, de mérito corto, reproduciese por el carácter de época que la impregna (lám. 282).

La gravedad que el arte alcanza en el siglo xvi avanzado no se avenía con el carácter anecdótico que al ambiente de la Santa Casa de Nazaret es adecuado; nadie busque, por consiguiente, en El Escorial ni el telar ni el banco. Una Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana pintó Juan Fernández de Navarrete *el Mudo*; un cortinaje hace convencional el fondo y sólo la riña, en primer término, del gato y el perrillo da el sello de realidad hogareña ⁹.

Téngase por dicho otro tanto de las *Sagradas Fami-*

⁶ En el llamado *Evangelio de Santo Tomás* se da el nombre de Zaqueo al maestro de escuela que desconcierta Jesús con su agudeza. Es un caso más del intento de los Apócrifos de relacionar personajes nombrados en los Evangelios sinópticos: San Lucas (cap. 19, vv. 1-10) refiere la estancia de Jesús en casa de Zaqueo, del que dice era jefe de los publicanos y rico.

⁷ La tabla es de la colección de Villalonga Mir, de Palma de Mallorca; la publicó Post, o. c. (6, p. 473).

⁸ R. DEL ARCO, *El coro de la catedral zaragozana del Pilar* («Bol. Soc. Esp. Excurs.», 1925, p. 165).

⁹ Es dudoso que pueda localizarse al regreso de Egipto la escena pintada por Navarrete *el Mudo* para El Escorial, que el padre Sigüenza encomia: «Aquí quiso jugar un poco y regocijar la

lias que pintó el Greco, que, aparte de que representan al Niño Jesús antes de la vuelta de Egipto, pues todavía la Virgen le amamanta, carecen todas de referencia a lugar y, por ende, en mi sentir, deben entrar en otro volumen de esta serie.

En la pintura del siglo XVII el tema se ajustaba a los ideales artísticos imperantes. De comienzos de la centuria será un lienzo anónimo e interesante del convento de las Salesas Nuevas de Madrid (lám. 283), que se repite, con variantes, en otro de la colección de don José Lázaro. Vense del humilde hogar el fogón, el vasar, el banco de carpintero, en el que San José cepilla una tabla; la Virgen hace labor en su almohadilla y Jesús recoge en un serón las virutas y los tacos esparcidos por el suelo; perro y gato completan la escena vista en el natural, sin la menor concesión a la fantasía ¹⁰.

Que los juegos de Jesús son compartidos con su primo y Precursor es cosa bien sabida, aunque sobre suposiciones devotas, puesto que los Evangelios guardan silencio. En España desde el siglo XVI dieron estos juegos asuntos para el arte.

No se pintaría con tintas el cuadro que describió, hermosamente, Lope de Vega en sus *Pastores de Belén*:

«La tabla que el rústico enseñaba a los pastores, no acertara mi pluma a pintarla, por la cortedad de mi ingenio y la falta de colores retóricos, que eran tan necesarios para los divinos suyos. Baste decir que la Virgen estaba mirando a Juan, que se levantaba de una cama a abrazar al Niño Jesús, haciéndole con la mano derecha cosquillas en la garganta, de que Jesús se alegraba y Juan se reía, si bien mostraba algún sentimiento. Allí estaban Isabel y Josef y el anciano sacerdote Zacarías, con el primor a que puede llegar este divino arte, émulo de la Naturaleza. Mas, ¿para qué me canso en pintarla pudiendo mejor con los versos, pues es sin duda que la poesía es pintura de los oídos, como la pintura es poesía de los ojos?» ¹¹.

Y entre las obras más populares de Murillo cuenta el lienzo del Prado *Los niños de la concha*, que, si está, como indicó Mayer, inspirado por un grabado de Guido Reni, procedente, con dudas, de un cuadro carraccesco,

vista: pintó una perdiz que parece ha de volar si llegamos a cogerla, salvo que se le ve que es mansa. También un perrillo y un gato que riñen sobre un hueso, tan aferruzados y propios que dan ganas de reír.»

¹⁰ Del lienzo de las Salesas Nuevas de Madrid se sacó la fotografía que se publica durante la guerra.

¹¹ LOPE DE VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., p. 428.

hízolo españolísimo el pintor sevillano por la gracia fácil y comunicativa y por la seducción del colorido. D a s e como fecha probable a esta pintura la de 1670 (lámina 286).

Precédelas en veinte años *La Sagrada Familia del pajarito*, otro de los cuadros acerca de los cuales la disparidad entre la crítica y el llamado «vulgo» está más decididamente acentuada. Ya el padre Interián de Ayala lo censuraría, bien que no por razones de técnica pictórica: «Nadie ignora—escribía el mercedario—cuán vulgar y frecuente es pintar al Niño Jesús que, a la manera de los demás muchachos, está jugando con un pajarillo, teniéndole atado de un hilo. Pero esta pintura ha desagradado a los hombres de mejor juicio y con mucha razón»¹². La escena, en el taller del carpintero, suspende, sin embargo, con emoción cierta a cuantos la contemplan; muy acartonada ha de tenerse el alma para no sentir el encanto de esta creación (lám. 285). Tal vez el autor del *Pintor cristiano y erudito* no tenía presente el cuadro de Murillo; quizá recordase la tabla de Morales *La Virgen del pajarito*, fechada en 1555 y que hoy está en la parroquia de San Agustín de Madrid; porque en España estaba arraigada la comprensión amable y humana de la infancia santa de Jesús, pese a aquella áspera advertencia del iconólogo citado: «¿Cómo es creíble... que... quien en toda su vida no tuvo ni siquiera un ligero movimiento de risa juguetease en su puericia y en su infancia a la manera de los muchachos y niños? Dejemos, pues, estas inoportunas e indecorosas ineptias»¹³.

Atendamos la indicación del docto e insensible tradista, aplicándola a sus lucubraciones, y admiremos los demás lienzos que consagró Murillo a la Santa Casa de Nazaret, con imprecisión en la edad de los Santos Niños, que, según se apuntó, en casos, llévalos a representaciones anteriores a *la Huída*.

En el cuadro propiedad del conde de Northbrook, fechable entre 1660 y 1680, hace más barroca la composición la entrada de tres ángeles que vuelan en haz; María tiene al Niño en los brazos y San José maneja el compás.

En el que se guarda en Chatsworth, del duque de Devonshire, el Niño está dormido en la cuna, su Madre lo destapa para contemplarlo y mostrarlo a su Esposo, que en pie desbasta un tronco con la azuela; en tanto,

¹² INTERIÁN DE AYALA, O. C., 1, p. 49.

¹³ INTERIÁN DE AYALA, O. C., E, p. LZ.

vuelan tres ángeles luminosos en el ámbito oscuro (lámina 232).

Todavía dan variantes nuevas el bocetillo del Ermitaje; en él San José entrega el Niño a María, que para cogerlo abandona la labor de aguja en que se ocupaba y el lienzo de Budapest (lám. 284).

¿Dudará nadie que Murillo fué el artista que con mayor acierto expreso *la Huída a Egipto* y *la Infancia del Salvador* dentro de nuestra pintura? Acostumbran a subrayar quienes de España y de su arte escriben las notas dramáticas y violentas, con menoscabo del conjunto en el que entran, con igual derecho, matices delicados, ternura y alegría sosegada.

El maestro José de Valdivielso, al que tantas veces he recurrido, porque la fecha y la difusión alcanzada por su poema hacen verosímil que influyese sobre nuestros artistas, describe el taller de San José tal como era antes de la Natividad, en términos idénticos a como se ha pintado y esculpido el hogar de Nazaret al retorno de Egipto, frecuentado por ángeles:

«Hace Josef que la madera cruja
Quejosa de la sierra que le ofende;
Su esposa, diestra en la sutil aguja,
El blanco lienzo con destreza hiende;
Labrando en él con tal primor dibuja,
Que Minerva admirada della aprende...

Alzó los ojos la doncella hermosa
Y ve a Josef que, trabajando, suda;
Y con su luz alegre y amorosa
Divinamente a su querido ayuda;
El vuelve a ver a su adorada esposa
Y descansa en la gloria de su ayuda
Porque le dan los ojos soberanos
Al alma gusto y fuerzas a las manos

Del escuadrón angélico que mira
La dicha grande del varón glorioso,
Cuál dellos de la alegre sierra tira
Para ayudar al bien nacido esposo.

Y cuál pretende ser su compañero
Sirviendo de oficial de carpintero.

Cuál el madero para aserrar tiene,
Cuál le sirve el escoplo, o el cepillo,
Cuál del cuartón cargado humilde viene,
Cuál le da el cartabón, cuál el cartillo,
Cuál en coger astillas se entretiene
Llenando humildemente el esportillo.

Cuál acepilla, cuál asierra o clava
Y cuál la dicha de Josef alaba» ¹⁴.

¹⁴ Poema cit., canto 12, fols. 157 vto. y 158.

Este prurito por pintar lo concreto y real hubiera podido producir obras magistrales que tuviesen por asunto el hogar de la Sagrada Familia; sin embargo, no abundan. Y hasta hay casos en que no se lograron habiéndose intentado; por ejemplo, el de un buen dibujo de Eugenio Caxés—destruido en Gijón—para un cuadro no conocido: La Virgen, sentada, labrando de aguja, y el Niño Jesús que, con un palo o tabla en la mano, llama su atención hacia algo que no se ve ¹⁵ (lám. 287).

Zurbarán, que había inventado una admirable representación de la Virgen niña que, haciendo labor, la suspende por visión o por voz interior, anuncio de su porvenir, creó también su pareja simbólica y plástica: el Niño Jesús que al tejer una corona se hiere con espinas y la herida suscítale el presagio de los sufrimientos venideros. Desarrolló el tema pintando la anécdota dentro de la Santa Casa de Nazaret, con María cosiendo sobre su almohadilla y que al ver la herida de su Divino Hijo prevé su Pasión (lám. 288).

Lo que se acaba de recordar lleva de la mano a un punto que requiere más estudio. Aludo a los juegos del Niño Jesús en que tropieza con prefiguraciones de su Pasión. Ya en el siglo XVI el devoto pintor extremeño Luis de Morales lo había representado cuando de meses, en los brazos de su madre, que está hilando, advierten ambos en la rueca la forma de la cruz ¹⁶. Y en el siglo XVII nace el motivo del Niño dormido sobre la cruz con que jugaba; así, en el atribuido a Zurbarán del Museo del Prado, que Herman Voss adscribe a Orazio Lomi de Gentileschi, el pintor pisano que murió en Inglaterra en 1657.

En el de Murillo de Budapest reitérase el tema del juego de los dos santos primos con la cruz y la melancolía que al percibirla tiñe los semblantes de Jesús y de su Madre, que está cosiendo al lado del fogón, mientras San José trabaja en su banco (lám. 284).

Queda reseñada una pintura de Zurbarán en la que en el hogar de Nazaret se presenta el presagio de la Pasión. El artista, prendado, y con justicia, de su hallazgo, repitió en dos lienzos—Museo de Sevilla y colección de los hijos del señor Sánchez de Pineda—la figura aislada de Jesús, casi adolescente, que ve brotar sangre del dedo

¹⁵ Lo publiqué en *Dibujos españoles*, 2, lám. 185. Se destruyó con todos los de la colección del Instituto de Gijón en 1937.

¹⁶ Fué mi maestro don Elías Tormo quien reparó, según creo, en esta delicadísima creación de Morales; véase su estudio *El divino Morales* (tirada aparte de «Museum», 1919); publica el ejemplar del Ermitage de San Petersburg.

punzado por la corona tejida con espinas. Es una de las creaciones más hondas del sentimiento devoto español; prescindió el artista de la humildad del obrador de San José, y si la mesa, con florero, pajarillo y libro, y el taburete son modestos, la cortina y el fondo revelan un interior suntuoso; sin embargo, la emoción brota sin necesitar apoyos en artificio alguno (lám. 289).

El mismo sentimiento impregna la representación del Niño Jesús con la cruz a cuestas, de la que Alonso Cano hizo una linda imagen, guardada antes de la guerra en San Fermín de los Navarros de Madrid y hoy perdida ¹⁷ (lám. 290). Aprobábala el exigente padre Interián al escribir: «Mucho mejor pintan otros pintores a Jesucristo en su infancia, o bien contemplando la cruz, o bien cargando sobre sus hombros, en un sentido simbólico, los instrumentos de ella y de su Pasión» ¹⁸.

Privativo de España en el primer tercio del XVII es figurar al Niño vestido con traje cortesano dormido en un frailerio y con el mundo o una calavera en las manos ¹⁹ (lám. 291). Pero si de representaciones inusitadas hubiere de hacerse referencia menuda sería tarea inacabable, aunque muchas lo merezcan por su ternura; así, por ejemplo, los graciosos y anacrónicos Niños con vestido de cardenal, o de caballero, o con casulla, o con capa pluvial y mitra...

¹⁷ M. GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano escultor* («Archivo», página 177 y ss., figs. 36-39. Figúrasele sobre el mundo, como es frecuente representarlo desde el Renacimiento, aunque, en general, desnudo; quizá el ejemplo más antiguo sea el que se atribuye a Joss van Cleve; cuando no está de pie sobre el globo, lo lleva en la mano izquierda, mientras bendice con la diestra.

¹⁸ INTERIÁN DE AYALA, o. c., I, p. 50.

¹⁹ El traje y la gola, o gorguera, lo fechan en el reinado de Felipe III; está en la primera de las salas que contienen el legado del marqués de la Vega Inclán, instalado en el mismo edificio del Museo Romántico.

P A R T E V I I

DISPUTA CON LOS DOCTORES EN EL TEMPLO

El pasaje final de la infancia—con mayor exactitud se diría de la niñez—del Salvador, aquel que precede a su vida oculta, que había de durar dieciocho años, lo relata así el evangelio de San Lucas en la versión de fray Luis de Granada:

«Siendo ya el Niño de doce años, subiendo sus Padres a Hierusalem, según la costumbre del día de la fiesta, quedó el Niño Jesús en el Templo, sin que ellos lo entendiesen. Y después lo echaron de menos, y le buscaron tres días con grandísimo dolor; finalmente le vinieron a hallar en el Templo, asentado en medio de los doctores, oyéndoles y preguntándoles muy sabiamente, poniéndolos en admiración con la alteza de su prudencia y de sus respuestas»¹.

Más ceñidamente, la versión del cardenal Gomá precisa que, «acabados los días [de aquella fiesta], cuando se volvían [los Padres], se quedó el Niño en Jerusalén... Creyendo que estaba él con la comitiva, anduvieron camino de un día y le buscaron entre los parientes y conocidos, y como no le hallasen, se volvieron a Jerusalén buscándole. Y aconteció que... tres días después le hallaron en el Templo...»².

Lo detallado de la narración evitó que los Apócrifos inventasen circunstancias; esforzándose, en cambio, por

¹ FRAY LUIS DE GRANADA, *Trece sermones...* (ed. cit., p. 5).

² CARDENAL GOMÁ, ed. cit. de los *Santos Evangelios*, 17, páginas 29-30.

esclarecer cuáles habían sido las preguntas y las respuestas cruzadas en la discusión, y en el llamado *Evangelio árabe de la Infancia* se apuntaron varias referentes a exégesis bíblica, astronomía y... ¡fisiología! ³ Empero, como nada de esto podía reflejarse en las representaciones plásticas, es ocioso comentarlo.

Tras los versículos evangélicos copiados siguen los que narran la reconvención de la Virgen María a su divino Hijo y la respuesta que les dió, misteriosa entonces. La mayoría de los artistas inspiráronse en los primeros; mas, como alguno español buscó asunto en el final del pasaje, haciendo gala de finura de percepción, conviene separar ambas escenas.

I. CRISTO EN EL TEMPLO

La más antigua representación de que tengo noticia en España es la de la archicitada puerta del Reloj de la catedral de Toledo, de hacia 1280 (lám. 2); por conocerse casos en la miniatura carolingia y en la eboraria bizantina es posible que figure en algún códice o en algún capitel románicos.

Un salto en el tiempo bastante considerable nos lleva al retablo de la catedral vieja salmantina, acervo riquísimo de la iconografía sagrada de España. El pintor florentino compuso la escena con ritmo claro; Jesús como en cátedra realzada y, en bajo, en dos grupos, siete doctores de la Ley con semblantes de asombro, de confusión o de complacencia; descríbese el momento en que, entrando los Padres, habla María a su Hijo. El templo es edificio de arquitectura protorrenaciente ingenua, que ojivas y dos arcos apuntados impurifican (lám. 292).

Mucho más modesto aparato utilizó Nicolás Francés en Tordesillas para representar la docta discusión; sentó a Jesús y a cuatro contradictores como al extremo de la galería del templo. Reduce a tres los doctores el miniaturista de los libros sevillanos de 1434 que llamó Angulo el

³ En el *Evangelio árabe de la Infancia*, en los caps. 50-53 se especifican varias preguntas y respuestas; una de ellas: «¿Posees nociones de medicina natural...?» Y Jesús respondió por una disertación sobre la física, la metafísica, la hiperfísica y la hipofísica, sobre las fuerzas de los cuerpos y de los temperamentos y sobre sus energías y sus influencias en los nervios, los huesos, las arterias y los tendones y sobre sus efectos... ¿Para qué seguir copiando ineptias...?; valen, con todo, las acotadas para hacer ver cómo son los Apócrifos por dentro.

Maestro de los Cipreses, y situó *la Disputa* delante del altar ⁴. Auméntase hasta ocho en la tabla de Borja, con profusas labores de oro relevado, adornando ropajes, tocados, vidrieras y hasta la clave de la bóveda gótica (lámina 294). Y alcanza el número de doce en el tríptico extraño que adquirió el Prado en 1931, procedente del monasterio de la Encarnación de Valencia, obra en la que se mezclan elementos seneses—no ciertamente en esta escena—con flamencos anteriores a Van der Weyden y que Chandler Post se inclina a suponer si será del pintor de Brujas Luis Alimbrot, cuya presencia en Valencia está documentada en 1439 y que allá murió en 1460. Tiene lugar *la Disputa* en el pórtico abierto del templo, construcción gótica con cúpula bulbosa. Jesús, que no aparenta los doce años, descalzo, sobre el asiento de un sillón, hace ademán de enumerar argumentos; María y José están al pie de la escalera del pórtico. En la tabla, que es la central del tríptico, no hay división; las diversas escenas están yuxtapuestas (lám. 293).

Compruébase, una vez más, el aire de mayor primitivismo que adquiere la influencia flamenca al introducirse en tierras catalanas si se observa el reparto de los personajes y la arquitectura, mientras los tipos revelan el conocimiento del natural y el empeño de retratar, en *la Disputa* de la escuela de Bernardo Martorell, que, de la colección Friedsam, ingresó en el Museo Metropolitano de Nueva York ⁵.

En Castilla, es sabido, el estilo flamenco se encuentra casi como si estuviera en su país de origen.

Pintura típica del Maestro de Avila, nombre que prefiere Post al antes recibido de García del Barco, y justamente en el retablo de Barco de Avila está *la Disputa*, pintada sin ambición de componer, aunque sí de estudiar caracteres; los de los cinco doctores difieren entre sí y de la placidez retratada en el rostro rasurado del anciano San José, que, por lo que valiere para la identificación del pintor anónimo, ostenta en el nimbo el letrero *Jusepe*, forma no castellana ⁶.

Fernando Gallego y su taller en los retablos de Santa María de Trujillo y de la catedral de Ciudad Rodrigo (láminas 295 y 296) dejaron «specimens» de la manera sobria y grave de comprender el pasaje, desdeñando los recursos brindados por el asunto para una *mise en scene* com-

⁴ D. ANGULO, est. cit. sobre el *Maestro de los Cipreses* («Archivo», 1928, p. 96), y J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, 2, lám. 135.

⁵ POST, o. c., 4, p. 345.

⁶ POST, o. c., 4, p. 557.

plicada. Otro tanto se verifica en la tabla de la colección de don José Lázaro, de la misma escuela, en algunos de los doctores, de la cual advierte Post la procedencia en pinturas de Bouts.

En Castilla también, y de mano flamenca, está representada la *Disputa* en el retablo del trascoro de Palencia. Jan Joest de Calcar pintó la composición «del natural», sin preocuparse por «hacer un cuadro»; ni siquiera buscó un punto de vista que le proporcionase el equilibrado reparto de masas; tomó la escena desde el ángulo derecho, acaso para aumentar el efecto de contraste entre las figuras grandes de los doctores y la diminuta de Jesús, más alejada ⁷.

La misma poderosa corriente flamenca surge con formas atractivas en el cuadro de la colección Donaldson de Londres, publicada por Post como palentina; el pintor hace que tres muchachos asistan a la victoria dialéctica del Niño Jesús que, en la conocida actitud de contar por los dedos los argumentos, ocupa la cátedra elevada, porque, según el ilustre hispanista señala, el pintor trata la escena cual si ocurriese en una escuela rabínica ⁸.

Proximidad a esta tabla se siente en la de Pedro Berruguete, que era propiedad en Madrid del señor Lafora; comparables en sencillez, queda aquélla por bajo de ésta en la belleza del Niño y en la variedad de los tipos ⁹ (lám. 297).

Juan de Flandes, el pintor de la Reina Católica, que trabajó en Palencia y, al parecer, allí murió, en su *Disputa* no se aparta, en espíritu ni en técnica, de las que acabamos de mencionar.

Por Cataluña arrastrábase todavía la tradición, gustosa de los adornos de oro y de la acumulación de personajes; cuéntanse hasta veinte en la tabla del retablo de la capilla de los Santos Tecla y Sebastián en el claustro de la catedral de Barcelona, pintada, probablemente, por Rafael Vergós († hacia 1503) y por Pedro Alemany ¹⁰ (lámina 298).

El Renacimiento no aporta, que yo sepa, representaciones pictóricas valiosas de la *Disputa*. La que en la colección Muntadas de Barcelona se estima como del Maestro de Sigüenza, complicada y brillante, no está libre de amaneramientos (lám. 299) ¹¹.

⁷ *Palencia*, de la colección «El Arte en España», p. 28.

⁸ Post, o. c., 6, p. 634.

⁹ R. LÁINEZ ALCALÁ, *Pedro Berruguete pintor de Castilla* (Madrid, 1935), p. 65, lám. 23.

¹⁰ Post, o. c., 7, p. 474.

¹¹ *La colección Muntadas* (n. 80).

Supera a la pintura la escultura con el hermoso relieve del trascoro de Avila, de Juan Rodríguez y Giraldo (1531-44). Tiempo adelante, en el retablo de Astorga, también Gaspar Becerra († en 1570) estuvo certero al esculpir la *Disputa*.

Gracias a la adquisición por Felipe IV del soberbio lienzo de Veronés, que está en el Prado, puede la pintura en España emular en éste a los demás temas iconográficos estudiados; puesto que en las representaciones registradas en el capítulo presente faltaba hasta ahora la creación capital. Veronés, en esta obra juvenil de hacia 1560 (?), sumó su afición a la arquitectura grandiosa—aquí parece evocar el teatro olímpico de Paladio, en Vicenza—al mostrarse acuciado por el afán de caracterizar y hasta de retratar; véase el nobilísimo continente del caballero sanjuanista (?) que se yergue a la derecha. Jesús es ya adolescente, y su actitud estatuaría, que deriva de la famosa escultura cristiana primitiva, encaja a maravilla en el ambiente del cuadro (lám. 300).

La pintura española, aun al tratar, excepcionalmente, este tema, pudo tomarse el desquite. Lo que para Veronés había sido floración de arquitecturas, agrupamiento de figuras nobles y ampulosas, atmósfera de lujo, propio del esplendor de la «reina del Adriático», trocose para Ribera con el intenso lienzo del Museo de Viena en hondura, sencillez y vigor. Es un cuadro de medias figuras, tenebrista, lo que vale tanto como decir: sin fondo visible. Jesús, adolescente, habla señalando al Cielo, de donde procede su saber; enfrente, un doctor intenta, en vano, que el libro que consulta con ahinco le proporcione argumentos válidos; a la izquierda, otros tres «sabios» hablan y compulsan un infolio; a la derecha, inadvertida su presencia todavía, los Padres de Jesús. El manejo de la luz sobre los tipos concienzudamente estudiados, la energía con que ésta modela los rostros, expresivos todos, hacen imborrable la impresión que causa esta pintura (lámina 301)¹².

Los demás grandes pintores realistas no parece que hayan tratado el tema; y hay que llegar a Juan de Valdés Leal († en 1690) para reproducir otra *Disputa* ejecutada por un artista español en el siglo XVII. El lienzo, que se guarda en el Museo del Prado, está firmado en 1686, y es pieza característica entre las de su autor por la expedición en la factura, abundante en desproporciones de dibujo, y por el colorido osado, rico en grises y malvas (lámina 302).

¹² A. L. MAYER, *Jusepe Ribera...*

Tan parvo fruto ha cosechado la rebusca de representaciones de la *Disputa con los doctores* en la pintura y la escultura de España hasta el siglo XVII inclusive.

En el siglo siguiente, un cuadro registro que merezca reproducirse; no es de artista español, aunque sí boceto para un lienzo que había de pintarse con destino a La Granja, encargado, en 1735, a Giovanni Paolo Panini († en 1765). El plan no llegó a realizarse, y el boceto, adquirido por Carlos IV, está en el Prado. Desarróllase en él la historia con teatralidad inaudita, por la magnificencia del Templo y por el número de circunstantes. El gran lienzo de Veronés, antes admirado, en comparanza con el de Panini, resulta sobrio; tan lejos de la sencillez evangélica finaliza la serie de las representaciones de la infancia del Salvador en el arte italiano (lám. 303).

II. CRISTO CONVERSA CON SUS PADRES

Termina San Lucas la narración de la niñez de Jesús con estas palabras que refieren el diálogo mantenido por Cristo con su Madre, y lo que se siguió después, conforme a la traducción del padre Granada:

«Viéndolo allí, fueron maravillados, y díjole su Madre: «Hijo, ¿por qué lo hiciste así? Yo y vuestro Padre, con gran dolor, os buscábamos.» Respondió el Niño: «Pues, ¿dónde me buscabais? ¿No sabíais que en cosas de mi Padre me habéis de hallar?» No fué entendida esta respuesta dellos.

»Bajóse con ellos y vino a Nazaret y érales sujeto. Y su Madre guardaba todas estas palabras en su corazón y Jesús iba siempre aprovechando delante de Dios y de los hombres en sabiduría, edad y gracia»¹³.

El encuentro dichoso del Niño perdido y la conversación siguiente no motivaron apenas representaciones, con prestarse a ellas la sorpresa paternal y el divino coloquio. No escasean las representaciones de la *Disputa con los doctores*, en las que se figura, al fondo casi siempre, la llegada de María y de San José; en cambio, son rarísimas las que se consagran tan sólo a la segunda parte del pasaje.

Una hay española, y hermosa, que hace pocos años fué adquirida en el extranjero con destino al Museo del Prado. Está firmada en el año de 1669 por el gran pintor

¹³ Ed. cit.

madrileño Claudio Coello; andaba entonces en los veintisiete años de su edad y aunque en otros lienzos ya se había mostrado con afición por las «máquinas» barrocas, acertó en este cuadro a expresar sencilla y devotamente la pregunta, todavía teñida de inquietud, de la Virgen madre y la respuesta del Hijo de Dios que declara su misión (lám. 304).

Por coincidencia feliz y no buscada, la última representación iconográfica del ciclo condensa las esencias más puras del arte español: devoción y realismo.

Las palabras finales de San Lucas en su conciso relato de la niñez de Jesús: «Iba siempre aprovechando delante de Dios y de los hombres en sabiduría, edad y gracia», no despertaron la imaginación cristiana, contra lo que se estimaría lógico. Los mismos Apócrifos son parcos en fantasías: la muerte de San José y contados milagros llenan varios capítulos de las llamadas *Historias*—copta y árabe—de José el carpintero.

Los escritores ascéticos limítanse, igualmente, a breves referencias verosímiles y sencillas, que resume el padre Rivadeneyra: «... después que murió San José... el Señor ejercitó por sí aquel mismo oficio de carpintero, porque no solamente fué llamado hijo de carpintero, sino también carpintero, como dice San Marcos»¹⁴. Fray Cristóbal de Fonseca renuncia a su afición amplificadora, y en una página corta despacha cuanto media entre la *Disputa con los doctores* y el *Bautismo*; con agudeza comenta: «... se debe entender no... que la gracia en sí se aumentase, que siendo infinito no era posible crecer, sino que la iba descubriendo y manifestando cada día»¹⁵. Y el padre Fernando de Valverde da, por fin, una versión que había de agradar más a los devotos españoles: «Dispuso [Cristo] su modo de vivir en la casa de sus Padres, formando de ella un monasterio y en él las leves substanciales del estado religioso, observando estrecha pobreza, virgen castidad y exacta obediencia a sus padres, empleando aquel retiro en ejercicios de ayuno y oración, acompañando de profunda humildad estas virtudes...»¹⁶.

Faltó, pues, desde entonces el pasaje concreto, susceptible de ser hecho objeto de los sentidos perceptores de las cualidades plásticas; esto es, asunto gráficamente tratable, y letras y artes sólo muy rara vez osaron desvelar el misterio de la vida oculta de Jesús.

¹⁴ Ed. cit.

¹⁵ Ed. cit.

¹⁶ Ob. cit.

F I N A L

Llegados al término de las diversas sendas recorridas para saber cómo fueron y cómo están interpretados plásticamente en España los misterios del nacimiento y la infancia del Salvador, estaríamos en lugar propicio para, dominado el panorama—pese a las deficiencias del guía y a sus imperfecciones ópticas—, reducir a lo esencial cuanto se desprenda del examen de los centenares de pinturas y esculturas, si no asaltase el recelo de que los casos agrupados fueren insuficientes para sentar doctrina; tan complejo se presenta el problema de cómo la actividad artística interpreta los sentimientos religiosos de un pueblo.

Con todo y con eso, recapitular varias deducciones obvias y recoger algunos cabos sueltos, será remate de cierto provecho para las páginas precedentes.

No es osado afirmar que sólo Italia rivaliza con España—y probablemente la aventaja por cuantía y variedad—en la representación artística de los pasajes iniciales de la historia evangélica; y no cabe olvidar que allí tuvo su origen la iconística cristiana.

Si se quisiera formular un principio general sacado del repaso hecho en el libro que ahora se cierra, ninguno más terminante que el de «la fidelidad de nuestros artistas al texto evangélico» y, por consiguiente, el escaso papel que aquí desempeñaron los Apócrifos.

Conclúyese también que cuando los artistas españoles se apartan de la letra del relato sagrado, un sentido grave y devoto les exime de caer en lo grotesco e, incluso, en lo chocante.

El mismo sentido, jugando con una cualidad, tensa siempre en el espíritu nacional, manifiesta su «congénita propensión a poetizar la vida inmediata». No es otra la

raíz de nuestro realismo; equidistante entre el naturalismo prosaico y el idealismo nebuloso.

Por eso, las representaciones figurativas que mejor suscitan nuestra emoción no son las selladas por la teatralidad barroca ni por la fría ciencia del manierismo, sino aquellas sobrias, sosegadas, henchidas de sentimiento que no surgen en una época sola, antes bien, se encuentran en todas con mayor o menor abundancia y logro más o menos feliz.

Y debe añadirse que hasta las representaciones españolas a primera ojeada más diferentes revelan parentesco evidente, nacido de la actuación secular del mismo espíritu que, a través de cambios en el tiempo y de múltiples diversidades regionales, conserva, con firmeza, los caracteres unificantes. Penétrese en sala de museo o en nave de iglesia en que haya mezcla de obras de arte españolas y extranjeras, y aquéllas se reconocerán por su acento peculiar, privilegio discernido a la producción artística de muy pocos países.

La observación no aclara, sin embargo, en qué consiste ese *quid* distintivo y caracterizador. En efecto, así es; pero determinarlo fuera acometer la definición del genio artístico de España, y ello se sale de los linderos trazados en esta monografía, que intenta un estudio concreto sin abordar los problemas de índole general.

INDICE DE PERSONAS CITADAS ⁽¹⁾

Acuña, obispo, Luis de 129.
 Agapito y Revilla, Juan 139.
 Alba, I Duque de 44.
 Alba, Duque de 17.
 Alemany, pintor, Pedro 178 (lámina 228).
 Alfián, pintor, Antonio 35.
 Alfonso VI 20 152.
 Alfonso *el Sabio* 111.
 Alimbrot (de Brujas), pintor, Luis 77 17 (láms. 92 293).
 Alpartir Fray Martín de 40 48.
 Allende-Salazar, Juan 39 94.
 Amadeu, escultor, Ramón 69 70.
 Amberes, pintor, Maestro A. de 133 (láms. 61 195).
 Amberes, pintor, Francisco de 44 127 (láms. 39 181).
 Ampurias, pintor, Maestro de 78.
 Ana hija de Samuel 86.
 Ancheta, escultor, Juan de 68 82 139 156 (lám. 102).
 Angélico da Fiesole, pintor, Fra. 90 121 (láms. 110 156).
 Angulo, Diego 32 33-4 40 41 55 77 80 87 95 96 97 124 130 131 156 176.
 Antolínez, pintor, Francisco 157 (lám. 269).
 Antonio, Nicolás 4.
 Aragón, Enrique y Sor Isabel Véase: Villena.

Aragón, María de 61.
 Arco, Ricardo del 169.
 Arnaldín, pintor 123.
 Artés, pintor, Maestro de 97.
 Astor, grabador, Diego de 61-2.
 Arien, pintor 50.
 Astorga, pintor, Maestro de 55 (lám. 57).
 Augusto 18.
 Avila, pintor, Maestro de (véase: Barco, García del).
 Babelón, Jean 81.
 Bacri, pintor, Maestro de 91.
 Baldass 159.
 Ballester, obispo, P. Carmelo 6.
 Bañolas, pintor, Maestro de 78 122 (lám. 94).
 Barco, pintor, García del 32 38 177 (láms. 17 25 137).
 Barja, César 124.
 Barrocci, pintor, Federico 26 161 (lám. 75).
 Bassa, pintor, Ferrer 40 41 48 118 (láms. 29 148).
 Bassano, pintor, Francisco da Ponte 138 (lám. 210).
 Bassano, pintor, Jacopo da Ponte il 38 62 63 64 (láms. 27 69).
 Bayeu, pintor, Francisco 158 (lámina 273).
 Becerra, escultor, Gaspar 68.
 Beda *el Venerable* 107.

(1) No se incluye a Nuestro Señor Jesucristo, a la Virgen María y a San José, ni a los Magos, por la frecuencia de las menciones en el texto.

Se han suprimido las referencias a los coleccionistas porque, en realidad, debieran ir en el índice topográfico de las obras de arte, que no se ha formado.

- Benning, miniaturista, Simón 129 (lám. 192).
- Benson, Ambrosius 79.
- Berenson, Bernard 40 138.
- Bermejo, pintor, Bartolomé 128.
- Bernat, pintor, Martín 33 (lámina 19).
- Bernini, arquitecto, Lorenzo 97.
- Berruguete, pintor y escultor, Alonso 26 54 135-6 156 (láms. 13 199-200).
- Berruguete, pintor, Pedro 33 34 43 53 55 79 127 155 178 (láminas 21 38 172-9 260 297).
- Bertaux, Emil 38.
- Beruete, Aureliano de 71.
- Beti, M. 49.
- Blesius, pintor (?), Henricus 110 133 (lám. 195).
- Böhl de Faber 36.
- Bocanegra, pintor, Pedro Atanasio 100 (lám. 133).
- Bonazone, grabador, J. B. de 60.
- Bonilla, Alonso de 83-4.
- Borbotó, pintor, Maestro de 131.
- Borgoña, escultor, Felipe de 26 33 96 128 (lám. 123).
- Borgoña, pintor, Juan de 34 43 53 94 127 147 155 165 (láms. 40 50 121 177-8 180 233 261 278).
- Borrasá, pintor, Luis 122 153.
- Bosch, pintor, Jerónimo van Aken *el Bosco* 125-6 (láminas 166-9).
- Bouts, pintor, Dierick 31 50 178 (lám. 44).
- Bréhier, Louis 4 20 25 87 107 108 119 162.
- Brueghel *el Viejo*, pintor 18.
- Bulbena Estrany, E. 70.
- Burgos, pintor, Maestro de 126 (láms. 37 170).
- Busuioceanu, Al. 61.
- Caballero de Montesa, pintor, Maestro del 52 130.
- Cabré, Juan 43.
- Cabrera, Cristóbal de 84.
- Cabrol, Dom 7 28 74 87 126 149.
- Calcar, pintor, Jan Joest de 94 155 178 (láms. 120 255).
- Camon, José 69 82 139 156.
- Campaña, pintor, Pedro de 80 97 (lám. 127).
- Candeira, Constantino 22 163.
- Cano, pintor, escultor, Alonso 100 141 174 (lám. 290).
- Cañete, Manuel 35 46.
- Carlos III 70 163.
- Carlos IV 26 138 180.
- Carlos V 53.
- Carlos *el Temerario*, duque de Borgoña 125.
- Carrillo, Arzobispo Alonso 129.
- Carrión, miniaturista, Juan de 44 129.
- Carvajal, pintor, Luis de 38 81 137.
- Castilla, deán, Diego de 60.
- Castillo, pintor, Antonio del 65 67 (lám. 83).
- Castro, Cristóbal de 76.
- Castro, Cardenal Rodrigo de 124.
- Caturla, María Luisa 132.
- Caulibus, Joannes de 30 162 168.
- Cavedone, pintor, Giacomo 67 (lám. 82).
- Caxés, pintor, Eugenio 140 173 (láms. 221 287).
- Céspedes, pintor, Pablo de 35 (lámina 212).
- Cincinato, Rómulo 81 (lám. 101).
- Cipreses, miniaturista, Maestro de los 41 124 177.
- Cirino 18.
- Clemente de Alejandría 7.
- Clementz, Paul 22.
- Cleve, pintor, Joss van 173.
- Coecke van Aelst, pintor, Pieter 133 (láms. 201-5).
- Coello, pintor, Claudio 181 (lámina 304).
- Colmenares, Aurelio 94.
- Colonia, escultor, Juan de 94.
- Colonia, escultor, Simón de 56.
- Comontes, pintor, Francisco 55.
- Conrado II 113.
- Constable, W. G. 63.
- Cook, Walter S. 21 22 39 113 116 118 152.
- Córdoba, pintor, Pedro de 32 (lámina 16).
- Correa de Vivar, pintor, Juan 55 96-7 (láms. 58 126).
- Correggio, pintor 56 70 160.
- Coxcie, pintor, Michel 62 81 93 137 (láms. 100 129 206).
- Curtis Charles B. 141.
- Chacón, pintor, Francisco 4.

- Dancart, escultor 26.
 Dantas, escultor, Francisco 82 (lám. 103).
 David 17 18.
 David, pintor, Gerard 91 159 (lámina 258).
 Dello da Niccolo. Véase: Nocolás Florentín.
 Destrée, Joseph 125.
 Díaz de Fuente Pelayo, Fernando 56.
 Díaz de Oviedo, pintor, Pedro 128 154.
 Domínguez Bordona, Jesús 41 44 81 111 113 115 118 129 176.
 Durán y Bastero, Luis de 5.
 Durero, grabador y pintor, Alberto 34.
 Eleázar 146 165.
 Elías, profeta 80.
 Entrambasaguas, Joaquín de 81.
 Encina, Juan del 35 44 55.
 Enrique III, emperador 113.
 Escudos, pintor, Maestro de los 79.
 Espalargues, pintor, Pere 123.
 Eusebio de Cesarea 7.
 Eximenis, Fray Francisco 10 153.
 Felipe I *el Hermoso* 94 134 155.
 Felipe II 56 57 58 59 62 81 98 113 133.
 Felipe III 63 174.
 Felipe IV 179.
 Felipe *el Bueno*, duque de Borgoña 125.
 Fernández, pintor, Alejo 32 34 80 95 131 155-6 (láms. 20 99 124 190-1 262).
 Fernández, escultor, Gregorio 69 142.
 Fernández, escultor, Jorge 134 (lám. 186).
 Fernández, Lucas 30 35 36 46.
 Fernández, Deán Martín 117.
 Fernández de Navarrete *el Mu-do*, pintor, Juan 58 59 136 169 (láms. 63-4).
 Fernando *el Católico* 130.
 Fernando II de León 21.
 Ferrer, pintor, Guillermo 26.
 Ferrer, pintor, Jaime 51.
 Figuras Grandes, pintor, Maestro de las 93 (lám. 119).
 Filgueira Valverde, José 82.
 Flandes, pintor, Juan de 128 178.
 Floriano, A. C. 2 32 33.
 Fonseca, Fray Cristóbal de 11 74-5 103-4 181.
 Forment, escultor, Damián 57 94 136.
 Friedländer, M. J. 31 51 133.
 Fuente de el Saz o del Salce, Fray Julián de la 81 99.
 Gallego, pintor, Fernando 78 92 93 126 154 177-8 (láms. 95 116 163 252-3 295-6).
 García de Benabarre, pintor, Pedro 92.
 García Rey, Verardo 60.
 Garci-Fernández, pintor 151 (lámina 240).
 Garcilaso de la Vega 55.
 Gener, pintor, Girau 122.
 Gentileschi, pintor, Orazio Lomi de 173.
 Gestas 147.
 Giraldo, escultor, Lucas 96 179.
 Giralte de Bruselas 57.
 Giralte, escultor, Francisco 57 136.
 Goes, pintor, Hugo van der 50 124 (láms. 45 161).
 Gomá, Cardenal Isidro 12 14 74 104 145 164 167 175.
 Gómez, pintor, Juan 60.
 Gómez-Moreno, Manuel 14 16 20 21 33 34 37 42 43 55 57 68 76 77 92 96 113 115 117 128 134 135-6 138 139 147 152 162 173.
 Gómez de Navia, grabador, José 6.
 González, pintor, Bartolomé 161 (lám. 265).
 González-Blanco, Edmundo 12.
 González Martí, Manuel 95.
 Goya, Francisco 16 17 71 84 101 142 158 (láms. 5 136 229-30 274).
 Granada, Fray Luis de 11 18 29 45 73 74 85-6 104-5 175 180.
 Granelo, pintor, Nicolás 59.
 Greco, pintor, El 27 60-1 62 63 99 138 170 (láms. 70-3 211).
 Gruyer 100.
 Gudíol y Cunill, José 5 119.
 Gudíol Ricart, Jose 22 78 122 123.
 Guerlin, Henri 158.
 Guillermo II 124.

- Guimerá, pintor, El Maestro de 41 153 (láms. 32-3 245).
- Harris, Enriqueta 64 67.
- Harris, Lionel 130.
- Herodes 104 108 110 111 112 117 131 143 145 147 149.
- Herráez, J. 35.
- Herrera *el Viejo*, pintor, Francisco de 64 148-9.
- Holbein, grabador, Hans 6.
- Huguet, pintor, Jaime 51 122-3 128 (láms. 159-60).
- Hulin de Loo, Georges 125 133.
- J. B., grabador, Monogranista 60.
- Ibarra, Joaquín 5.
- Igual Ubeda, A. 56 136.
- Infantado, I duque del 51.
- Interián de Alaya, Fray Juan 5 28 74-5 76 151 171.
- Isabel *la Católica* 4 53 128 178.
- Jacomart, pintor 121.
- Játiva, pintor, Maestro de 131.
- Joest, Jan. Véase: Calcar.
- Jordán, Esteban 68 139.
- Jordán, pintor, Lucas 84 101 142 158 (lám. 135).
- Jovellanos, Gaspar Melchor de 58.
- Juan II 94.
- Juan, hijo de los Reyes Católicos 44.
- Juana *la Loca* 94 134 155.
- Juanes, pintor, Juan de 56 136.
- Juni, escultor, Juan de 68 98.
- Justi, Carl 50.
- Kingsley Porter, Arthur 114 115 149 168.
- Lafuente, Enrique 39 51 64 66.
- Lainez Alcalá, Rafael 178.
- Lana, pintor, Jaime 77-8 91 124 (láms. 93 164).
- Lanaja, pintor, Maestro de 89 (lám. 111).
- Landolfo (de Sajonia) *el Cartujano* 10.
- Layna, Francisco 33 93 126.
- Leclercq, Dom 7 28 86-7 105 107 108 151.
- Legot, pintor, Pablo 65.
- León, miniaturista, Fray Andrés de 81 99.
- Leonardo, pintor, Jusepe 100 (lámina 130).
- Leoncio, obispo de Neápolis 7.
- Levi, pintor, Juan de 16.
- Lignis, pintor, Pietro de 141 (lámina 218).
- López de Ayala, Ignacio 8.
- López de Ayala, el Canciller don Pedro 37 39 89 119 153.
- López Landa, José María 129.
- Luini, pintor, Bernardino 54.
- Luis Felipe, rey de Francia 65.
- Llanos, pintor, Hernando de 52 95 132 160 (láms. 122 263).
- Macedo, Diego de 70.
- Macías, Marcelo 84.
- Maestro. Los artistas anónimos designados convencionalmente véanse por sus denominaciones, excepto
- Maestro de 1518, 133 (láms. 194 196).
- Maino, pintor, Fray Juan Bautista 63 139 (lám. 213).
- Mâle, Emil 19.
- Manrique, Gómez 34 35.
- Manrique, María 35.
- Margarita de Austria 63.
- María de Hungría 113.
- Martí y Monsó, José 98.
- Martínez Montañés, escultor, Juan 69 141-2 (láms. 79-81 214-6).
- Martínez Santaolalla, Julio 150.
- Martínez Sanz, M. 57.
- Martorell, pintor, Bernardo 16 78 177.
- Masip, padre de Juanes, Juan Vicente 56 (lám. 62).
- Massys, pintor, Quintín 50 79 (lám. 48) (?).
- Maximiliano I 79.
- Mayer, August Lipmann 39 41 56 64 65 80 83 90 100 122 127 138 157 163.
- Medias Figuras, Maestro de las 96 134 (lám. 196).
- Melchor Alemán, pintor 128.
- Mele, miniaturista, Juan 118.
- Meléndez, pintor, Lorenzo 35.
- Mélida, José Ramón 98 112.
- Memling, pintor, Hans 31 90 94 125 (láms. 14 114 162).
- Mena, Arzobispo Gonzalo de 149 151 153.
- Mendoza, Cardenal Pedro González de 93.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino 5 35 113.
 Menéndez Pidal, Ramón 109.
 Mengs, pintor, Antón Rafael 16 70-1 (láms. 4 88).
 Mercadante de Bretaña, escultor, Lorenzo (lám. 47).
 Met de Bles, pintor (?) 110 133 (lám. 195).
 Miguel Angel, escultor 57.
 Miguel Florentín, escultor 135 (lám. 187).
 Millán, escultor, Pedro (lám. 47).
 Miquel y Planas, Ramón 143.
 Mir, P. Miguel 11.
 Molanus, Joannes. Véase: Vermeulen.
 Montoliú, pintor, Valentín 49.
 Montoya, obispo, Pedro de 43.
 Morales, Luis de 7 98 136 171 173 (lám. 128).
 Moreno, pintor, José 157.
 Moreno Villa, José 58.
 Murillo, pintor, Bartolomé Esteban 65 66 84 100 141 157 170 173 (ls. 86 131 232 270-1 284-6).
 Nicolás, pintor, Florentín 16 42 87 88 90 111 124 150-1 154 176 (láms. 35 91 113 157 238 248-9 293).
 Nicolás Francés, pintor 41-2 89 90 124 151 154 177 (láms. 34 112 239).
 Nicolau, pintor, Pere 48 49 121.
 Nieto Gallo, G. 50.
 Obraj, escultor, Esteban de 169 (lám. 280).
 Ollería, pintor, Maestro de 153.
 Oneca, Niceto 124.
 Ordóñez, escultor, Bartolomé 134.
 Orígenes 7 19 28.
 Orrente, pintor, Pedro de 63 64 (lám. 77).
 Ortoneda, pintor, Mateo 26 (lámina 12).
 Orueta, Ricardo de 54 135-6 156.
 Osona, Rodrigo de 52 80 130-1 (láms. 52-3 183-4).
 Osona hijo, o *el Mozo*, pintor, Rodrigo de 52 130-1.
 Pacheco, pintor, Francisco 4 64 80 161.
 Pacheco, Juana 139.
 Pagano, pintor, Francisco 130.
 Palanquinos, pintor, Maestro de 79 92.
 Palma *el Viejo*, pintor Jacopo 54 (lám. 59).
 Palladio, arquitecto, Andrea 179.
 Pallucchini, Rodolfo 60 138.
 Panini, pintor, Giovanni Paolo 180 (lám. 303).
 Pantoja de la Cruz, pintor, Juan 63 (lám. 74).
 Parmigianino, pintor 60.
 Patinir, pintor, Enrique 160 (lámina 256).
 Patinir, pintor, Joaquín 159 (lámina 256).
 Pellicer, José 4.
 Pemán, César 129.
 Peñafiel, pintor, Maestro de 51.
 Perugino, pintor, Pietro 34.
 Pesquera, escultor, Diego de 138.
 Picardo, escultor, Juan 139.
 Pilatos 147.
 Pillement, Georges 66.
 Piñán, Angel de 112.
 Pisanello, pintor 120.
 Plantino 6.
 Porcel, escultor, Juan 163 (lámina 277).
 Portugal, condestable, Pedro de 122.
 Post, Chandler R. Passim.
 Prado, Jácome de 82 (lám. 103).
 Prelado Mur, pintor, Maestro del 123 (lám. 160).
 Prudencio 20 105 112-3.
 Rafael de Urbino, pintor, 97 132.
 Raquel 150.
 Redondo, pintor, Fray Fernando 43 128 (lám. 51).
 Reni, pintor, Guido 170.
 Rexach, pintor, Juan 49 121 122 (lám. 158).
 Reyes Católicos 44 79. Véase: Fernando, Isabel.
 Ribalta, pintor, Francisco 64 (lámina 76).
 Ribera, pintor, Jusepe 39 65 66 141 163 179 (láms. 231 301).
 Richert, Gertrude 48 119.
 Rivadeneyra, P. Pedro de 11 106 181.
 Rizzi, pintor, Francisco 100 142 (láms. 132 226).

- Rodríguez, escultor, Juan 57 96 179.
- Rodríguez de Fonseca, obispo, Juan 94 155.
- Roelas, pintor, Juan de las 64 65 66 68 82-3.
- Roldana, escultora, Luisa Roldán la 69.
- Romana, pintor, Pedro 95-6 131 (lám. 56).
- Rubens, pintor, Pedro Pablo 140 161 (láms. 223-4 266).
- Sajonia *el Cartujano*, Landolfo o Ludolfo de 153.
- Salas, Xavier de 63.
- Salomé, mujer del Zebedeo 26 40 121 153.
- Salzillo, escultor, Francisco 69-70.
- San Agustín 108.
- San Ambrosio 19.
- San Bernardino de Sena 83.
- San Buenaventura 29 162 168.
- San Dimas 146.
- San Efrén 108.
- San Epifanio 108.
- San Francisco de Asís 41.
- San Gregorio Magno 7.
- San Gregorio Nacianceno 19.
- San Hilario 107.
- San Jerónimo 19 20 28 60.
- San Jorge 161.
- San Jorge, pintor, Maestro de. Véase: Martorell, Bernardo.
- San Juan Bautista 14 149 162 170.
- San Juan Crisóstomo 108.
- San Juan de o de Nájera Andrés, escultor 27.
- San Justino 28 105 108.
- San Lucas 10 14 18 19 27 29 30 45 73 75 85-6 104 108 167 175 180 181.
- San Mateo 10 16 19 104-5 106 107 108 109 145 146 164 167.
- San Máximo de Tours 108.
- San Nicolás, pintor, Maestro de 126 (lám. 171).
- San Pedro Crisólogo 108.
- San Ramón 114.
- San Román, Francisco de Borja 61.
- San Vicente, Mártir de Avila 114.
- Sancto Leocadio, pintor, Paolo 51 80 129-30 (láms. 55 189).
- Sancha, Antonio 24.
- Sancha, Justo 83.
- Sánchez Camargo, Manuel 71.
- Sánchez de Castro, pintor, Juan 32 42 43 92 (láms. 15 36 117).
- Sánchez Coello, pintor, Alonso 133.
- Sánchez Corona, M. 94.
- Sanchis Sivera, José 49 121.
- Sancho de Rojas, pintor, Maestro de Don 40 89 120 (láminas 108 151).
- Sandoval, Fray Prudencio de 74.
- Sanpere y Miquel, Salvador 17 20 48.
- Santa Ana 147.
- Santa Cruz, pintor 127 (láminas 172-4) (?).
- Santa Isabel 14.
- Santa María Salomé. Véase: Salomé.
- Santa María Magdalena 74 146.
- Santiago *el Mayor* 106.
- Santillana, I marqués de 51.
- Santo Tomás 164.
- Sarabia, pintor, José de 67 68 (lám. 87).
- Saralegui, Leandro de 5 48 56 90 120 153.
- Sarthou Carreres, Carlos 130.
- Sax, pintor, Marzal de 121.
- Schongauer, grabador, Martín 93 131 155 (lám. 254).
- Schottmueller, F. 90.
- Serra, pintores, Jaime y Pedro 23 26 40 48 118-9 (lám. 30).
- Sigüenza, Fray José de 58-9 81 137 160 170.
- Siloe, escultor, Diego 33 96 (lámina 123).
- Simeón 85 y ss. 103.
- Sisla, pintor, Maestro de la 78-9 93 (láms. 96 118).
- Sivera, pintor, Juan 153.
- Skillemann, pintor, Adriaen 50.
- Solana, pintor, José 71.
- Solana, pintor, Juan 121.
- Solana, pintor, Nicolás 120 (lámina 153).
- Solibes, pintor, Francisco 123.
- Soria, Martín de 51.
- Spagna, pintor, Lo 34.
- Sperandeu, Maestre 90.
- Spielmann, M. H. 39.
- Starnina, Gherardo di Jacopo 77.

- Strozi, pintor, Zanobi 90.
 Tapia Salcedo, Gregorio 4.
 Tejera, L. de la 21.
 Teófilo, emperador 108.
 Tertuliano 105.
 Thacher, J. S. 143.
 Theotocopuli, Domenico. Véase: Greco.
 Tibaldi, pintor, Peregrín 60 99 137 156 (lám. 68).
 Tiépolo, pintor, grabador, Giovanni Battista 142 158 (láminas 227-8 272).
 Tiépolo, pintor, Giovanni Domenico 158 165.
 Tintoretto, pintor, Jacopo 57 59 (lám. 65-6).
 Tiziano, pintor 57 137 138 (láminas 207-9).
 Tormo y Monzó, Elías 5 22 23 26 34 38 42 73 79 80 89 112 115 119 130 173.
 Torner, pintor, Martín 169 (lámina 279).
 Trapier, Elisabeth du Gué 123.
 Trens, Manuel 5 40 118.
 Triptico Morrison, pintor, Maestro del 50 (lám. 48).
 Tristán, pintor, Luis 62 63 133 (lám. 217).
 Urgel, pintor, Maestro de 98.
 Urraca 20 152.
 Uytewael. Véase: Witenwael.
 Valdés Leal, pintor, Juan de 179 (lám. 302).
 Valdivielso, José de 14-5 24-5 28 30 46 75 76 99 148 158 172.
 Valmaseda, escultor, Juan de 136.
 Valverde, Fray Fernando de 11 84 181.
 Vargas, pintor, Luis de 55-6 65 97.
 Vascardo, escultor, Juan 136.
 Vázquez, escultor, Bautista 138 156 (lám. 264).
 Vázquez de Parga, Luis 23 37 48 76 88.
 Vega, Lope de 24 25 29 30 31 35 36 46 67 161 170.
 Vega Inclán, Marqués de la 114 174.
 Velasco de Avila, escultor, Diego 33.
 Velázquez, pintor, Diego 4 39 65 139-40 148 (láms. 28 (?) 219-20.
 Venturi, Adolfo 138.
 Verdú, pintor, El Maestro de 153 (lám. 247).
 Vergós, pintor, Rafael 178 (lámina 298).
 Vermeulen, Jan 4.
 Veronese, pintor, Bonifacio 54.
 Veronés, pintor, Pablo 57 179 180 (lám. 300).
 Verrié, P. F. 5 70.
 Vielva, Matías 155.
 Vignary, Felipe. Véase: Borgoña.
 Villacastín, Fray Antonio de 81.
 Villalobos, pintor, El Maestro de 154.
 Villalpando, pintor, Maestro de 154 (lám. 250).
 Villanueva, pintor, Alonso de 123 (lám. 182).
 Villena, Enrique de Aragón o de 10 131 143.
 Villena, Sor Isabel de 10 143 147 162.
 Voragine, Jacobo de 36.
 Voss, Herman 173.
 Weise 26 27 57 68 82 96 129 136 139.
 Weyden, pintor, Rogier van der 38 125 177.
 Witenwael, pintor, Joachim A. 64 67 (lám. 78).
 Wolfordt, pintor, Artus 156-7 161 (láms. 267-8).
 Ximénez, pintor, Miguel 155.
 Ximénez de Cisneros, Gonzalo 152.
 Yáñez, Pedro 117.
 Yáñez de la Almedina, pintor, Hernando 52 55 95 131-2 (láminas 54 122 185 197-8).
 Zacarías 148.
 Zaqueo 168-9.
 Zaragoza, pintor, Lorenzo 41.
 Zarco Cuevas, Fray Julián 38 58 59 60 81 99 137.
 Zarco del Valle, M. R. 4 44.
 Zarza, escultor, Vasco de 136.
 Zúcaro, pintor, Federico 58-9 137 (lám. 67).
 Zurbarán, pintor, Francisco de 65-6 67 68 82 83 140-1 173 (láminas 84-5 104 225 234 (?) 288-9).



Ciclo de la Natividad.
(Mediados del siglo XIII)

León. *Catedral.*



La Natividad y la Infancia.
(Hacia 1280)

Toledo. Catedral.



La Virgen mostrando al Padre Eterno a Jesús antes de nacer.
(Siglo XIV)

León. Catedral.



MENGES. *El sueño de San José.*

Madrid. Duque de Alba.



GOYA. *El sueño de San José.*

(Hacia 1770)

Zaragoza. *Palacio de Sobradiel de los Condes de Gabarda.*



El Nacimiento.
(Códice del siglo XI)

León. Catedral.



El Nacimiento.
(1075)

Oviedo. Cámara Santa. Arca Santa



El Nacimiento.
(Siglo XII)

Barcelona. Museo.



El Nacimiento.
(Siglo XIII)

Solsona (Lérida). Museo Diocesano.



El Nacimiento.
(Siglo XIV)

Frankfort. Museo Sidel.



El Nacimiento.

(1390)

Madrid. *Real Academia de la Historia.*



ORTONEDA. *El Nacimiento.*
(Comienzos del siglo XV)

Tarragona. *Catedral.*



ALONSO BERRUGUETE. *La adoración de los padres.*

Museo de Valladolid.



MEMLING. *La adoración de los ángeles.*

(Hacia 1470)

Madrid. *Museo del Prado.*



SÁNCHEZ DE CASTRO.
La adoración de los padres y de los ángeles.
- Alanis (Sevilla).



PEDRO DE CÓRDOBA.

La adoración de los padres y de los ángeles con Sta. Ursula y S. Ulfo (?)

Sevilla. Colección particular.



La adoración de los padres y de los ángeles.

(Hacia 1480)

Madrid. Colección Lázaro.



El Nacimiento.
(Fines del siglo XV)

Avila. *Catedral.*



MARTÍN BERNAR. *La adoración de los padres y los ángeles
con el Padre Eterno.*

Tarazona (Zaragoza). *Catedral.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *La adoración de los padres y de los ángeles.*
Villasana de Mena (Burgos).



PEDRO BERRUGUETE. *La adoración de los padres y de los ángeles.*

Paredes de Nava (Palencia).



El anuncio a los pastores.

(1075)

Oviedo. Cámara Santa. Arca Santa.



*El anuncio a los pastores.
(Hacia 1180)*

León. San Isidoro.



El anuncio a los pastores

(1396)

Chicago. Colección Deering.



El anuncio a los pastores.

(Hacia 1480)

Madrid. Colección Lázaro.



El anuncio a los pastores.

(Siglo XV)

Madrid. Biblioteca de Palacio.



JACOPO BASSANO. *El anuncio a los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



El anuncio a los pastores.
(Hacia 1630)

Londres. Colección Spielmann.



FERRER BASSA. *El Nacimiento con la llegada de los ángeles y el anuncio a los pastores.*
(1346)

Barcelona. Monasterio de Pedralbes.



JAIMÉ SERRA. *La adoración de los padres, de los ángeles y de Salomé (?)
con el anuncio a los pastores.*

(1361)

Zaragoza. Museo.



El Nacimiento con el anuncio a los pastores.

(1396)

Chicago. Colección Deering.



EL MAESTRO DE GUIMERÀ. *La adoración de los padres con el anuncio a los pastores.*

(Hacia 1400)

Vich (Barcelona). *Museo Episcopal.*



EL MAESTRO DE GUIMERÀ. Pormenor de *La Adoración*.
(Hacia 1400)

Vich (Barcelona). *Museo*.



MAESTRE NICOLÁS FRANCÉS. *La adoración de los ángeles con el anuncio a los pastores.*
Madrid. Museo del Prado.



MAESTRE NICOLÁS FLORENTINO. *La adoración de los padres con el anuncio a los pastores.*

(Hacia 1450)

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo Mayor.*



JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO. *La adoración de los padres con el anuncio a los pastores.*

Alcalá de Guadaira (Sevilla). *Iglesia del Aguila.*



MAESTRO BURGALÉS. *La adoración de los padres y de los ángeles con el anuncio a los pastores.*

Burgos. Catedral.



ESTILO DE PEDRO BERRUGUETE. *La adoración de los padres con el anuncio a los pastores.*

(Hacia 1500)

Toledo. *Capilla de Santa Catalina (El Salvador). Retablo Mayor.*



FRANCISCO DE AMBERES. *La adoración de los padres y de los ángeles con el anuncio a los pastores.*

Toledo. Catedral. Capilla de la Concepción.



TALLER DE JUAN DE BORGONA. *La adoración de los padres con el anuncio a los pastores.*

Cuenca. *Catedral.*



MAESTRO ARAGONÉS. *La adoración de los pastores.*

(Siglo XV)

Estados Unidos. *Museo de Worcester.*



MAESTRO VALENCIANO. *La adoración de los pastores.*
(Hacia 1450)

Pego (Alicante). Parroquial.



MAESTRO CATALÁN. *La adoración de los pastores.*

Barcelona. Colección Muntadas.



DIERIC O THIERRY BOUTS. *La adoración de los padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



HUGO VAN DER GOES. *La adoración de los pastores.*

Berlín. Museo.



MAESTRO HISPANO-FLAMENCO. *La adoración de los padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



LORENZO MERCADANTE DE BRETaña Y PEDRO MILLÁN. *La adoración de los padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*
Sevilla. Catedral. Puerta de San Miguel o del Nacimiento.



MAESTRO DEL TRÍPTICO MORRISON, discípulo de MEYSS. Pormenor de
La adoración de los padres y llegada de los pastores.

Valladolid. *El Salvador*



MAESTRO BURGALÉS. *La adoración de los padres, un ángel y llegada de los pastores.*

(Fines del siglo XV)

Presencio (Burgos). *Parroquial.*



JUAN DE BORGONA. *La adoración de los padres y los ángeles.
Anuncio a los pastores y su llegada.*

(1508)

Avila. *Catedral. Retablo Mayor.*



FRAY FERNANDO REDONDO. *La adoración de los padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

(Ubeda. Comienzos del siglo XVI)

Sevilla. Colección particular.



ESTILO DE RODRIGO DE OSONA. *La adoración de los padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

Castellón de la Plana. Ayuntamiento.



ESCUELA DE RODRIGO DE OSONA. *La adoración de los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA. *La adoración de los pastores.*
(1506)

Valencia. *Catedral. Retablo.*



PAOLO DE SANCTO LEOCADIO. *La adoración de los pastores.*

(1507)

Gandía (Valencia). *Santa Clara.*



PEDRO ROMANA. *La adoración de los Padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

Fuenteovejuna (Córdoba).



EL MAESTRO DE ASTORGA. *La adoración de los Padres y de los ángeles con la llegada de los pastores.*

Madrid. Colección Lazaro.



JUAN CORREA DE VIVAR. *La adoración de los padres y de los ángeles
con la llegada de los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



JACOPO PALMA «EL VIEJO». *La adoración de los pastores.*

Madrid. *Museo del Prado.*



MAESTRO FLAMENCO de hacia 1510. *La adoración de los ángeles y los pastores y la Purificación.*

Madrid. Colección particular.



MAESTRO DE AMBERES. *La adoración de los ángeles y llegada de los pastores.*

Madrid. Museo del Prado.



JUAN VICENTE MASIP, padre de JUANES. *La adoración de los padres
y de los pastores y dos arcángeles.*

Segorbe (Castellón). *Catedral.*



JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, «EL MUDO». *La adoración de los pastores.*

Gijón (Asturias). *Instituto Jovellanos.*



JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, «EL MUDO». Estudios para los pastores de la Adoración.

Gijón (Asturias). Instituto Jovellanos.



JACOPO TINTORETTO. Pormenor de *La Adoración de los pastores*.

El Escorial (Madrid). *Salas Capitulares*.



JACOPO TINTORETTO, Pormenor de *La Adoración de los pastores*.
El Escorial (Madrid). Salas Capitulares.



FEDERICO ZÚCCARO.

La adoración de los pastores.

El Escorial (Madrid).



PEREGRIN TIBALDI.

La adoración de los pastores.

El Escorial (Madrid). *Retablo Mayor.*



JACOPO DA PONTE «IL BASSANO». *La adoración de los pastores*

Madrid. Museo del Prado.



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *La adoración de los pastores.*

Parma. Galleria Estense.



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO».
La adoración de los pastores.

Roma. Galería de Arte Antiguo.



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *La Virgen María.*

Pormenor de «La adoración de los pastores»

Bucarest. *Colección real.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *La adoración de los pastores.*

Bilbao. Colección particular. Perteneció a las Carmelitas de Daimiel (Ciudad Real).



JUAN PANTOJA DE LA CRUZ.

La adoración de los pastores y de los ángeles. Al fondo el anuncio.

(1605)

Madrid. Museo del Prado.



FEDERICO BAROCCI.

El Nacimiento con la llegada de los pastores.

Madrid. Museo del Prado.



FRANCISCO RIBALTA. *La adoración de los pastores.*

Bilbao. Museo de Bellas Artes



PEDRO ORRENTE. Pormenor de *La adoración de los pastores*.

Madrid. *Museo del Prado*.



JOACHIM ANTONISZ UYTENHAGE. *La adoración de los pastores.*

(1625)

Madrid. *Museo del Prado.*



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *La Adoración de los pastores.*

Santiponce (Sevilla). *Retablo Mayor de San Isidoro del Campo.*



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. Pormenor de *La Adoración de los pastores*.

Santiponce (Sevilla). *Retablo Mayor*.



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *La adoración de los pastores.*

Sevilla. *Santa Clara. Retablo Mayor.*



GIACOMO CAVEDONE. *La adoración de los pastores.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ANTONIO DEL CASTILLO. *La adoración de los pastores.*

Córdoba. Museo de Bellas Artes. Depósito del Museo del Prado.



FRANCISCO DE ZURBARÁN. *La adoración de los pastores.*

(1638)

Museo de Grenoble.



FRANCISCO DE ZURBARÁN (?). *La adoración de los pastores.*

Londres. *National Gallery.*



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *La adoración de los pastores.*

Madrid. *Museo del Prado.*



JOSÉ SARAVIA. *La adoración de los pastores.*

Córdoba. Museo de Bellas Artes



ANTÓN RAFAEL MENGES. *La adoración de los pastores.*

Madrid. *Museo del Prado.*

OFF. IN DIE CREM



La Circuncisión.

(Siglo XI)

León. Catedral. Miniatura del Antifario.



La Circuncisión.

(Fines del siglo XIV)

Toledo. *Catedral. Capilla de San Eugenio.*



MAESTRE NICOLÁS FLORENTIN. *La Circuncisión.*

(Mediados del siglo XV)

Salamanca. *Catedral Vieja. Retablo.*



MAESTRO HISPANO-FLAMENCO. *La Circuncisión.*

(Hacia 1460)

Madrid. *Museo del Prado.*



JAIME LANA (?). *La Circuncisión.*

Borja (Zaragoza). *Colegiata.*



EL MAESTRO DE BAÑOLAS. *La Circuncisión.*

Bañolas (Gerona). *Parroquial.*



FERNANDO GALLEGO. *La Circuncisión.*

Richmond (Londres). Colección Cook. Procede el retablo de la Catedral de Ciudad Rodrigo.



EL MAESTRO DE LA SISLA. *La Circuncisión.*

(Hacia 1500)

Madrid. *Museo del Prado.*



ANÓNIMO TOLEDANO. *La Circuncisión.*

(Hacia 1500)

Alcocer (Guadalajara).



ANÓNIMO VALENCIANO. *La Circuncisión.*

(Hacia 1508-15)

Colección particular alemana.



ALEJO FERNÁNDEZ. *La Circuncisión.*

Marchena (Sevilla). *Parroquial.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *La Circuncisión.*

(Hacia 1560)

Madrid. *Museo del Prado.*



RÓMULO CINCATO. *La Circuncisión.*

Madrid. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*



JUAN DE ANCHETA. *La Circuncisión.*

(1580-90)

Tafalla (Navarra). *Santa María. Retablo.*



FRANCISCO DANTAS. *La Circuncisión.*

(1623)

Pontevedra. Museo. *Procede del Retablo de Santa Maria la Grande.*



FRANCISCO DE ZURBARÁN. *La Circuncisión.*

(1639)

Grenoble. Museo. Pintado para la Cartuja de Jerez.



La Purificación.
(Siglo XII-XIII)

Vich. Museo.



ANONIMO ARAGONÉS. *La Purificación.*
(Siglo XIV)

Frankfort. Museo Städel.



La Purificación.

(1396)

Chicago. Colección Deering. Retablo del Canciller D. Pedro López de Ayala



MAESTRO DE D. SANCHO DE ROJAS. *La Purificación.*

(Hacia 1420)

Madrid. *Museo del Prado. Procede de Hornija.*



ANÓNIMO VALENCIANO. *La Purificación.*
(Hacia 1450)

Valencia. Museo.



FRA ANGÉLICO DA FIESOLE. *La Purificación.*
(1430-45)

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO ARAGONÉS. *La Purificación.*

(Hacia 1440)

Madrid. Colección Marqués de Casa-Torres.



MAESTRE NICOLÁS FRANCÉS. *La Purificación.*

Tordesillas (Valladolid). *Santa Clara. Capilla del Contador Saldaña.*



MAESTRE NICOLÁS FLORENTIN. *La Purificación.*

Salamanca. *Catedral Vieja. Retablo Mayor.*



HANS MEMLING. *La Purificación.*

(Hacia 1470)

Madrid. *Museo del Prado.*



La Purificación.

El Paular (Madrid). Retablo de alabastro policromado



FERNANDO GALLEGO. *La Purificación.*

Trujillo (Cáceres). *Santa María. Retablo.*



JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO. *La Purificación.*

Alanís (Sevilla). *Retablo.*



EL MAESTRO DE LA SISLA. Pormenor de *La Purificación*.
(Hacia 1500)

Madrid. Museo del Prado.



EL MAESTRO DE LAS FIGURAS GRANDES. *La Purificación.*

Bilbao. Colección Sota.



JAN JOEST DE CALCAR. *La Purificación.*

Palencia. *Catedral. Trascoro.*



JUAN DE BORGOÑA. *La Purificación.*

(1508)

Avila. *Catedral. Retablo Mayor.*



FERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA. *La Purificación.*

Valencia. Catedral. Retablo.



La Purificación.

Burgos. Catedral. Capilla del Condestable. Retablo.



ALEJO FERNÁNDEZ. *La Purificación.*

(1512)

Sevilla. Catedral. Sacristía alta.



MAESTRO ARAGONÉS. *La Purificación.*

Uncastillo (Zaragoza). *San Martín. Tabla del banco del retablo de la Virgen.*



JUAN CORREA DE VIVAR. *La Purificación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



PEDRO DE CAMPAÑA. *La Purificación.*

Sevilla. *Catedral. Capilla del Mariscal.*



LUIS DE MORALES. *La Purificación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



MICHEL COXCIE. *La Purificación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



JUSEPE LEONARDO. *La Purificación.*

(Antes de 1649)

Madrid. *Biblioteca Nacional. Sección de estampas.*



ATRIBUIDO A MURILLO. *La Purificación. El cántico de Simeón.*

Chantilly. Museo Condé (?).



FRANCISCO RIZI. *La Purificación.*

Madrid. *Museo del Prado.*



PEDRO ATANASIO BOCANEGRA. *El cántico de Simeón.*

Paradero ignorado.



ESCUELA MADRILEÑA. *La Purificación.*

(Hacia 1680)

Madrid. *Colección particular.*



LUCAS JORDÁN. *La Purificación.*

Madrid. Colección particular.



FRANCISCO GOYA. *La Purificación.*

Zaragoza. Cartuja de Aula Dei



MAESTRO DE AVILA. *Los Magos y la Estrella.*

Madrid. Colección Lázaro.



Uno de los Magos habla con Herodes.

(Siglo XII)

Santa María de Barbará (Barcelona). *Pintura en el ábside.*



FRONTAL PROCEDENTE DE BELLVER. *Los Magos ante Herodes.*

Vich (Barcelona). Museo.



La Adoración de los Magos.

(Siglo XI)

León. Catedral. Antifonario.



ESCUELA DE MINIATURISTAS DEL RIN. *La Adoración de los Magos.*

(Siglo XI)

El Escorial. Biblioteca. «Codex aureus».



La Adoración de los Magos.

Santiago de Compostela. *Tímpano de la Puerta de las Platerías.*



La Adoración de los Magos.
(Siglo XII)

Plasca (Palencia).



ANÓNIMO CATALAN. *La Adoración de los Magos.*
(Siglo XIII)

Solsona. Museo Diocesano. Retablo procedente de Sàgars.



La Adoración de los Magos.

(Siglo XIII)

Burgos. Biblioteca. Manuscrito: Biblia



La Adoración de los Magos.
(Siglo XIII)

Burgos. Catedral. Claustro alto.



La Adoración de los Magos.

León. Catedral. Claustro. Relieve en el sepulcro del Deán Martín Fernández.



FERREZ BASSA. *La Adoración de los Magos.*
(1346)

Barcelona. Monasterio de Pedralbes.



La Adoración de los Magos.

(1396)

Chicago. Colección Deering. Frontal del retablo del Canciller D. Pedro López de Ayala. Procede de Quejana (Alava).



La Adoración de los Magos.
(1396)

Chicago. Colección Deering. Retablo del Canciller D. Pedro López de Ayala. Procede de Quejana (Alava).



MAESTRO DE DON SANCHO DE ROJAS. *La Adoración de los Magos.*
(Hacia 1420)
Madrid. Museo del Prado. Procede de Hornija.



ANONIMO. *La Adoración de los Magos.*
(Hacia 1425)

Langa del Castillo (Zaragoza). *Parroquiai*



NICOLAS SOLANA. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan



ANÓNIMO VALENCIANO. *La Adoración de los Magos.*

(Hacia 1430)

Valencia. *Museo de Bellas Artes.*



ANÓNIMO VALENCIANO. *La Adoración de los Magos.*
(Primera mitad del Siglo XV)

Valencia. Museo de Bellas Artes.



FRA ANGÉLICO DA FIESOLE. *La Adoración de los Magos.*

(1430-45)

Madrid. Museo del Prado.



MAESTRE NICOLÁS FLORENTIN. *La Adoración de los Magos.*
Salamanca. *Catedral vieja.*



JUAN REXACH. *La Adoración de los Magos.*
Rubiños de Mora (Ternel). Convento de Agustinas.



JAIME HUGUET. *La Adoración de los Magos.*

Barcelona. Santa Agueda. Retablo del Condestable de Portugal.



ANÓNIMO DISCÍPULO DE HUGUET. *La Adoración de los Magos.*
Gante. Museo



HUGO VAN DER GOBS. *La Adoración de los Magos.*

Berlín. Museo del Kaiser Federico. Procede de Monforte de Lemos (Lugo)



HANS MEMLING. *La Adoración de los Magos.*
(Hacia 1470)



FERNANDO GALLEGO. *La Adoración de los Magos.*

Trujillo (Caceres). Santa Maria.



JAIME LANA (?). *La Adoración de los Magos.*

(1492)

Borja (Zaragoza). *Colegiata.*



ANÓNIMO HISPANO-FLAMENCO. *La Adoración de los Magos.*

Avila. *Catedral. Museo.*



JERONIMO BOSCH «EL BOSCO». *La Adoración de los Magos*
(Hacia 1495)

Madrid. Museo del Prado



JERÓNIMO BOSCH «EL BOSCO». Pormenor de La Adoración.

Los Magos Melchor y Gaspar.

Madrid. Museo del Prado



IERÓNIMO BOSCH «EL BOSCO». Pormenor de La Adoración.

El Mago Baltasar y su paje.

Madrid Museo del Prado.



JERÓNIMO BOSCH «EL BOSCO». Pormenor de La Adoración.

San José calentando los pañales.

Madrid. Museo del Prado.



MAESTRO DE BURGOS. *La Adoración de los Magos.*
(Fines del siglo X)

Burgos. *Catedral.*



MAESTRO DE SAN NICOLÁS. *La Adoración de los Magos.*

Presencio (Burgos). Parroquial.



PEDRO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*
(1499)

Avila. *Catedral. Retablo Mayor.*



PEDRO BERRUGUETE Pormenor de La Adoración. *La Virgen María*.
(1499)

Avila. *Catedral. Retablo Mayor*.



PEDRO BERRUGUETE. Pormenor de La Adoración. *San José.*

(1499)

Avila. *Catedral. Retablo Mayor.*



PEDRO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*

(Parte izquierda de una sarga)

Madrid. *Museo del Prado.*



PEDRO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos*
(Parte derecha de una sarga)

Madrid. *Museo del Prado.*



PEDRO BERRUGUETE (?). *La Adoración de los Magos.*

Toledo. *El Salvador. Capilla de Santa Catalina. Puerta del Retablo.*



ESCUELA DE PEDRO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*

Toledo. *El Salvador. Capilla de Santa Catalina. Retablo Mayor.*



ESCUELA DE PEDRO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*

Alcoer (Guadalajara)



JUAN DE BORGÑO. *La Adoración de los Magos.*

Toledo. Catedral. Capilla de la Concepción.



FRANCISCO DE AMBERES (?). *La Adoración de los Magos.*

Toledo. *Catedral. Capilla de la Epifanía.*



ALONSO DE VILLANUEVA. *La Adoración de los Magos.*

Sevilla. Colección particular. Retablo de Santa Clara de Ubeda.



RODRIGO DE OSONA. *La Adoración de los Magos
con Fernando «el Católico» (?)*.

Colección Harris.



ESCUELA DE RODRIGO DE OSONA. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. Museo del Prado.



HERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA. *La Adoración de los Magos.*

Valencia. Catedral. Retablo Mayor



JORGE FERNÁNDEZ. *La Adoración de los Magos.*

Granada. *Puerta de la Capilla Real.*



MAESTRO MIGUEL FLORENTIN. *La Adoración de los Magos.*

Sevilla. Catedral. Puerta de los Palos.



ANÓNIMO. *La Adoración de los Magos.*

Sevilla. Museo. Sala Abreu.



PAOLO DE SANCTO LEOCADIO. *La Adoración de los Magos.*

(1507)

Gandía (Valencia). *Santa Clara*



ALVARO FERNÁNDEZ. *La Adoración de los Magos.*

(1512)

Sevilla. *Catedral. Sacristía de los Cálices.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *La Adoración de los Magos.*

Sevilla. *Santa Ana de Triana*



ATRIBUIDA A SIMÓN BÉNING. *La Adoración de los Magos.*

El Escorial (Madrid). *Biblioteca. Libro de Horas.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *La Adoración de los Magos.*
(Hacia 1515)

Madrid. *Colección particular.*



ANÓNIMO LLAMADO MAESTRO DE AMBERES DE 1518.

La Adoración de los Magos.

Madrid. Museo del Prado



ANÓNIMO LLAMADO EL PSEUDO-BLESIIUS. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *La Adoración de los Magos.*

(Hacia 1520)

Madrid. Colección Lázaro.



HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA. *La Adoración de los Magos.*

(Antes de 1531)

Cuenca. *Catedral. Capilla de los Albornoces.*



HERNANDO YAÑEZ DE LA ALMEDINA. Pormenor de *La Adoración*.
(Antes de 1531)

Cuenca. *Catedral. Capilla de los Albornoces*.



ALONSO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*

(1532)

Valladolid. Museo. *Procede del Retablo de San Benito.*



ALONSO BERRUGUETE. *La Adoración de los Magos.*
(1537)

Valladolid. *Parroquia de Santiago.*



PIETER CORCKE VAN AELST. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. Museo del Prado



PIETER COECKE VAN AELST. *La Adoración de los Magos.*
(Portezuelas del tríptico)

Madrid. *Museo del Prado.*



PIETER COECKE VAN AELST. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. Museo del Prado.



PIETER COECKE VAN AELST. Pormenor de *La Adoración*.

Madrid. *Museo del Prado*.



ANÓNIMO LLAMADO MAESTRO DE AMBERES. *El Mago Baltasar*.
(Portezuela derecha del tríptico *La Adoración*)

Madrid. *Museo del Prado*



MICHEL COXCIE. *La Adoración de los Magos*

Madrid. Museo del Prado.



TIZIANO *La Adoración de los Magos.*
(1561)

Madrid. Museo del Prado.



TIZIANO. Pormenor de *La Adoración*.

Madrid. *Museo del Prado*.



TIZIANO. Pormenor de *La Adoración*.

Madrid. *Museo del Prado*.



FRANCISCO DA PONTE BASSANO. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. *Museo del Prado.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *La Adoración de los Magos.*

Roma. *Galleria Borghese.*



PABLO DE CÉSPEDES.

Estudio fragmentario para *La Adoración de los Magos*.

(Dibujo)

Perteneció a D. Félix Boix.



FRAY JUAN BAUTISTA MAINO. *La Adoración de los Magos.*

(1611)

Madrid. *Museo del Prado.*



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *La Adoración de los Magos.*

(1613)

Santiponce (Sevilla). *San Isidoro del Campo. Retablo Mayor.*



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Baltasar*. Pormenor de La Adoración.
Santiponce (Sevilla). *San Isidoro del Campo*. Retablo Mayor.



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *San José. Pormenor de La Adoración.*
Santiponce (Sevilla). San Isidoro del Campo. Retablo Mayor.



LUIS TRISTÁN. *La Adoración de los Magos.*

(1616)

Yepes (Toledo). *Parroquial. Retablo.*



PIETRO LIGNIS. *La Adoración de los Magos.*

(1616)

Madrid. *Museo del Prado.*



DIEGO VELÁZQUEZ. *La Adoración de los Magos.*

(1619)

Madrid. *Museo del Prado.*



DIEGO VELÁZQUEZ. Pormenor de *La Adoración de los Magos*.

Madrid. *Museo del Prado*.



EUGENIO CAXES. *La Adoración de los Magos.*

(Dibujo)

Gijón. Instituto Jovellanos. (Destruído en 1937).



PEDRO PABLO RUBENS. *La Adoración de los Magos.*
(1609-28)

Madrid. Museo del Prado.



PEDRO PABLO RUBENS. Pormenor de *La Adoración de los Magos*.

Madrid. Museo del Prado.



PEDRO PABLO RUBENS. Pormenor de *La Adoración de los Magos*.

Madrid. Museo del Prado.



FRANCISCO ZURBARÁN. *La Adoración de los Magos.*

(1638)

Grenoble. Museo.



FRANCISCO RIZI. *La Adoración de los Magos.*

Madrid. *Museo del Prado.*



JUAN BAUTISTA TIÉPOLO. *La Adoración de los Magos.*
(Aguafuerte)



ESTILO DE J. B. TIÉPOLO. Fragmento de una *Adoración de los Magos*.

Madrid. Museo Cerralbo.



FRANCISCO GOYA. *La Adoración de los Magos.*

Zaragoza, *Cartuja de Aula Dei.*



FRANCISCO GOYA. *Gaspar. Pormenor de La Adoración.*

Zaragoza. Cartuja de Aula Dei.



JUSEPE RIBERA. *El hogar de Nazaret.*

Madrid. Colección particular.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *El hogar de Nazaret.*

Chatworth (Inglaterra).



TALLER DE JUAN DE BORGÑA. *El aviso de la salida para Egipto.*

Cuenca. Catedral.



FRANCISCO ZURBARÁN (?). *La despedida al salir para Egipto (?)*.

Nueva York. Propiedad particular en 1920.



ANÓNIMO. Herodes presencia la matanza de los inocentes.

El aviso de la salida para Egipto (?).
Arqueta de marfil del siglo XI.

En el comercio de Nueva York hacia 1930.



ANÓNIMO. *La matanza de los inocentes.*

(Hacia 1180)

León. San Isidoro. Panteón Real.



ANÓNIMO. *La matanza de los inocentes y la huida a Egipto.*

(Siglo XII)

Morallilo de Sedano (Burgos). *Relieves en la puerta de la Iglesia.*



NICOLÁS FLORENTIN. *La matanza de los inocentes.*

Salamanca. Catedral Vieja. Retablo.



MAESTRE NICOLÁS FRANCÉS. *La matanza de los inocentes.*

Tordesillas (Valladolid). *Santa Clara. Capilla del Contador Saldaña.*



«GARCIFERNANDEZ PINTOR DE SEVILLA». *La matanza de los inocentes.*
(Siglo XV)

Salamanca Santa Ildefonso



La matanza de los inocentes.

Sevilla. Catedral. Relieves del sepulcro de D. Gonzalo de Mena.



La huida a Egipto.
(1075)

Oviedo. Cámara Santa. Arca Santa.



La huida a Egipto.

(Siglo XIII)

Cisneros (Palencia). *Testero de un sepulcro.*



La huida a Egipto.

Sevilla, Catedral. Relieve del sepulcro de D. Gonzalo de Mena.



La huida a Egipto.

(1396)

Chicago. Colección Deering. Retablo del Canciller D. Pedro López de Ayala.



ANÓNIMO VALENCIANO. *La huida a Egipto.*
(Hacia 1420)

Valencia. Museo



MAESTRO DE VERDÚ. *La huida a Egipto.*

(Hacia 1430)

Vich. Museo.



MAESTRO NICOLÁS FLORENTIN. *La huida a Egipto.*

Salamanca. *Catedral Vieja. Retablo.*



MAESTRO NICOLÁS FLORENTIN. Pormenor de *La huida a Egipto*.

Salamanca. *Catedral Vieja*. Retablo.



MAESTRO DE VILLALPANDO, DISCIPULO DE NICOLÁS FRANCES.

La huída a Egipto.

Corrales de Duero (Valladolid).



ANÓNIMO. *La huida a Egipto.*

(Hacia 1450)

Madrid. *Colección particular*



FERNANDO GALLEGO. *La huida a Egipto.*

Trujillo (Cáceres). Santa María.



FERNANDO GALLEGO. *La huida a Egipto.*

Madrid. Colección particular.



La huida a Egipto.

Copia de una estampa de Martín Schongauer.

Madrid. Museo del Prado.



JAN JOEST DE CALCAR. *La huida a Egipto.*

Palencia. *Catedral. Trascoro.*



JOAQUÍN PATINIR. *Descanso en la huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado



DISCÍPULO DE PATINIR. Pormenor del *Descanso en la huida a Egipto*.

Madrid. Museo del Prado.



GERARD DAVID. *Descanso en la huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



ANÓNIMO CASTELLANO. *La huida a Egipto.*
(Hacia 1500)

Talla de madera de 0'32 de alto.

Madrid. Col. del Marqués de Moret



DISCÍPULO DE PEDRO BERRUGUETE. *La huida a Egipto.*

Toledo. *El Salvador. Capilla de Santa Catalina. Retablo.*



TALLER DE JUAN DE BORGÑA. *La huida a Egipto.*

Cuenca. *Catedral.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *La huida a Egipto.*

Marchena (Sevilla). *Parroquial.*



HERNANDO DE LLANOS. *Descanso en la huida a Egipto.*

Valencia. Catedral. Retablo.



JUAN BAUTISTA VÁZQUEZ. *La huida a Egipto.*

Toledo. Santa María la Blanca.



BARTOLOMÉ GONZÁLEZ. *Descanso en la huida a Egipto.*

Valladolid. Museo. Depósito del Rvdo



PEDRO PABLO RUBENS. *Descenso en la huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



ARTUS WOLFORDT. *La huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



ARTUS WOLFFORDT. *Descenso en la huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



FRANCISCO ANTOLÍNEZ. *La huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *La huida a Egipto.*

Nueva York. Comercio.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *La huida a Egipto.*

Budapest. Museo.



G. B. TIÉPOLO. *La huida a Egipto.*
(Boceto)

Portugal. Col. Brito Basto.



FRANCISCO BAYEU. *La huida a Egipto.*

Madrid. Museo del Prado.



FRANCISCO GOYA. *La huida a Egipto.*

(Aguafuerte)

Madrid. Calcografía Nacional.



ANÓNIMO CATALÁN. *Los primeros pasos de Jesús.*
(Hacia 1410)

Barcelona. *Catedral.*



ANÓNIMO CATALÁN. *Los primeros pasos de Jesús.*

(Hacia 1410)

Barcelona. *Catedral.*



JUAN PORCEL (?). *Los primeros pasos de Jesús.*
(Hacia 1760)

Valladolid Colección Candeira.



TALLER DE JUAN DE BORGONA.

El Angel ordena a San José la salida de Egipto.

Cuenca. Catedral.



MARTÍN FORNER. *El taller de Nazaret.*
(Fines del siglo XV)

Palma de Mallorca. Colección particular.



JUAN MORETO y ESTEBAN OBRAY. *El taller de Nazaret.*
(1542)

Zaragoza. *Coro del Pilar.*



ANÓNIMO. *El taller de Nazaret.*
(Siglo XVI)

Paradero desconocido.



ANÓNIMO. *El taller de Nazaret.*
(Siglo XVI)

Madrid. Propiedad particular.



ANÓNIMO. *El taller de Nazaret.*
(Comienzos del siglo XVII)

Madrid. Salesas Nuevas



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *El taller de Nazaret.*

Budapest. Museo.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *La Sagrada Familia del pajarito.*

Madrid. Museo del Prado



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *Los Niños de la Concha.*

Madrid. Museo del Prado.



EUGENIO CAXÉS. *El hogar de Nazaret.*

(Dibujo)

Gijón. Instituto Jovellanos. (Perdido en 1937).



FRANCISCO ZURBARÁN. *El hogar de Nazaret.*

Madrid. Colección particular



FRANCISCO ZURBARÁN. *El Niño Jesús herido por una espina de la corona*

Sevilla Colección Sánchez Ramos



ALONSO CANO. *El Niño Jesús con la Cruz auestas.*

Madrid. *San Fermín de los Navarros.* (Perdido en 1936).



ANÓNIMO. *El Niño Jesús dormido.*

(Siglo XVII)

Madrid. *Legado Vega Inclán*



MAESTRE NICOLÁS FLORENTIN. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Salamanca. *Catedral Vieja. Retablo.*



ANÓNIMO HISPANO-FLAMENCO.
La disputa en el Templo con los Doctores.
(1460)



JAIME LANA (?). *La disputa en el Templo con los Doctores.*

(1492)

Borja (Zaragoza). *Colegiata.*



FERNANDO GALLEGO. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Trujillo (Cáceres). Santa María.



FERNANDO GALLEGO. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Richmont. Colección Cook. Retablo de Ciudad Rodrigo.



PEDRO BERRIGUETE. *La disputa con los Doctores en el Templo.*

Madrid. J. Lafora.



RAFAEL VERGOS. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Barcelona. Catedral. Retablo de Santa Tecla y San Sebastián.



MAESTRO DE SIGÜENZA. *La disputa en el Templo con los Doctores.*
(Siglo XVI)

Barcelona. Colección Muntadas.



PABLO VERONÉS. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Madrid. Museo del Prado.



JUSEPE RIBERA. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Viena. Museo.



JUAN DE VALDÉS LEAL. *La disputa en el Templo con los Doctores.*

Madrid. Museo del Prado.



GIO. PAOLO PANINI. *La disputa en el Templo con los Doctores.*
(1730)

Madrid. Museo del Prado

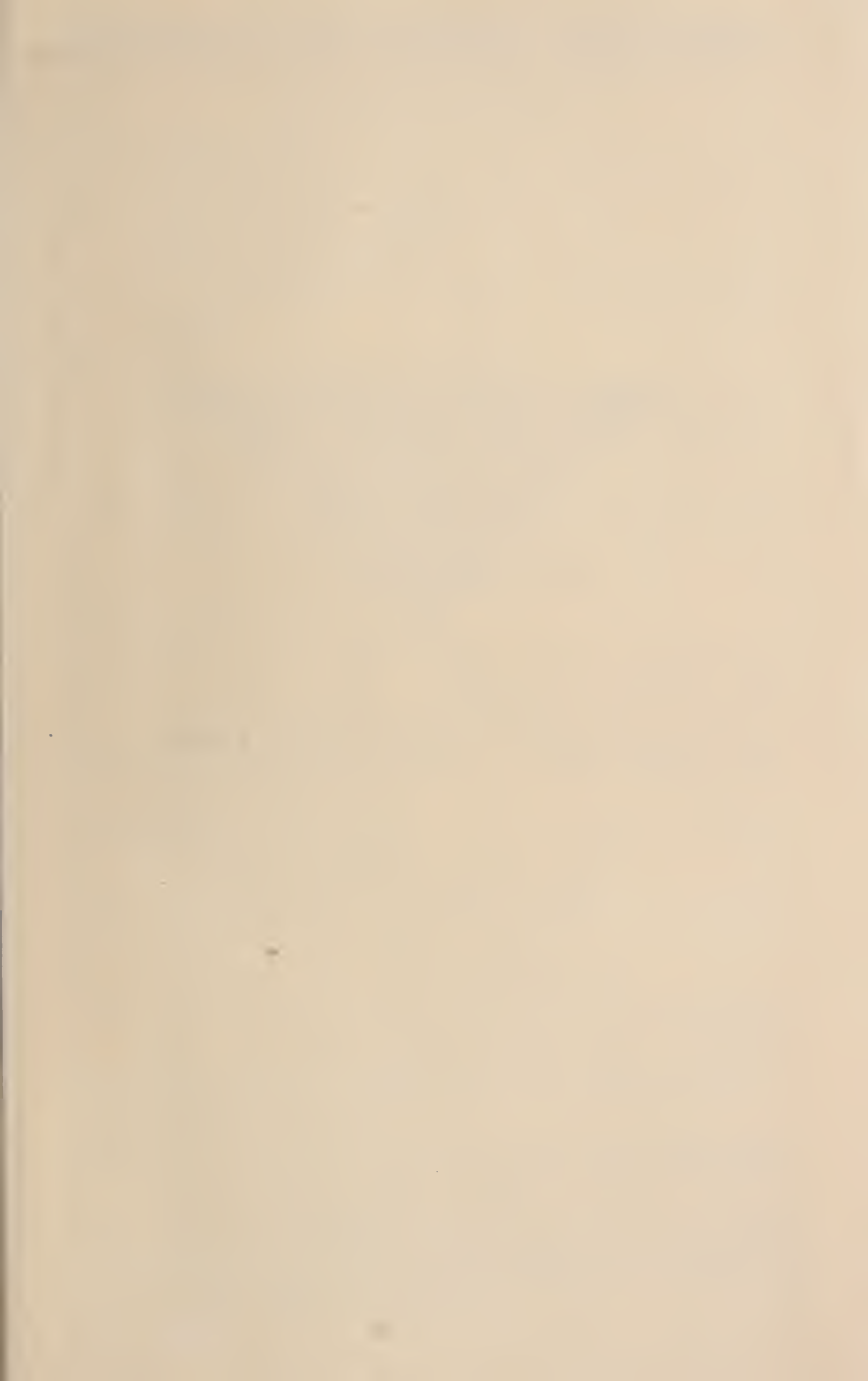


CLAUDIO COELLO.

Jesús con sus padres y Santa Ana a la puerta del Templo.

(1669)

Madrid. Museo del Prado.



ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DEL «NACI-
MIENTO E INFANCIA DE CRISTO» EL DÍA 24 DE
JUNIO DE 1948, FESTIVIDAD DE SAN JUAN
BAUTISTA. LAS LÁMINAS HAN SIDO
HUECOGRABADAS E IMPRESAS POR
LA CASA HAUSER Y MENET;
Y EL TEXTO, COMPUESTO
E IMPRESO POR LA
CASA GRÁFICAS
NEBRIJA,
S. A.

LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

VOLUMENES PUBLICADOS

1. SAGRADA BIBLIA, de Nacar-Colunga, 2.^a ed.—70 pesetas tela, 100 piel. (Agotada.)
2. SUMA POETICA, por José María Peman y M. Herrero García.—20 pesetas tela, 50 piel. (Agotada.)
3. OBRAS COMPLETAS CASTELLANAS DE FRAY LUIS DE LEON.—40 pesetas tela, 75 piel.
4. SAN FRANCISCO DE ASIS: Escritos Completos, las Biografías de sus contemporáneos y las Florecillas.—30 pesetas tela, 60 piel. (Agotada.)
5. HISTORIAS DE LA CONTRARREFORMA, por el Padre Ribadeneyra, S. I.—40 pesetas tela, 75 piel.
6. OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo I: Introducción. Breviluquio. Itinerario de la mente a Dios. Reducción de las Ciencias a la Teología. Cristo, maestro único de todos. Excelencia del magisterio de Cristo.—30 pesetas tela, 60 piel. (Publicados los tomos II, III y IV.)
7. CODIGO DE DERECHO CANONICO Y LEGISLACION COMPLEMENTARIA, por los doctores D. Lorenzo Miguélez, Fr. Sabino Alonso Morán, O. P., y P. Marcelino Cabrerós de Anta, C. M. F. 2.^a ed.—65 pesetas tela, 100 piel.
8. TRATADO DE LA VIRGEN SANTISIMA, de Alastruey, 2.^a edición.—40 pesetas tela, 75 piel.
9. OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo II: Jesucristo en su ciencia divina y humana. Jesucristo, árbol de la vida. Jesucristo en sus misterios: 1) En su infancia. 2) En la Eucaristía. 3) En su Pasión.—30 pesetas tela, 65 piel. (Publicados los tomos III y IV.)
10. OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo I: Introducción general y bibliografía. Vida de San Agustín, por Posidio. Soliloquios. Sobre el orden. Sobre la vida feliz.—30 pesetas tela, 65 piel. (Publicados los tomos II, III y IV.)
11. OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo II: Introducción a la Filosofía de San Agustín. Confesiones (en latín y castellano).—40 pesetas tela, 75 piel. (Publicados los tomos III y IV.)
- 12-13. OBRAS COMPLETAS DE DONOSO CORTES (dos volúmenes). En tela, cada tomo, 35 pesetas; en piel, 70.
14. BIBLIA VULGATA LATINA.—60 pesetas en tela, ed. a una tinta; 80 pesetas en tela, a dos tintas. En piel, 100.
15. VIDA Y OBRAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ. Biografía, por el R. P. Crisógono de Jesús, O. C. D. Subida del Monte Carmelo. Noche oscura. Cántico espiritual. Llama de amor viva. Escritos breves y poesías.—45 pesetas tela, 80 piel. (Agotada en tela.)
16. TEOLOGIA DE SAN PABLO, del R. P. José María Bover, S. I. 40 pesetas tela, 75 piel.
- 17-18. TEATRO TEOLOGICO ESPAÑOL. Selección, introducciones y notas de D. Nicolás González Ruiz. Tomo I: Autos sacramentales. Tomo II: Comedias teológicas, bíblicas y de vidas de santos.—Cada tomo, 35 pesetas tela y 70 piel.
19. OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo III: Colaciones sobre el Hexaémeron. Del reino de Dios descrito en las parábolas del Evangelio. Tratado de la plantación del paraíso.—35 pesetas tela, 70 piel. (Publicado el tomo IV.)

20. OBRA SELECTA DE FRAY LUIS DE GRANADA: Una suma de la vida cristiana.—45 pesetas tela, 80 piel.
21. OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo III: Contra los académicos. Del libre albedrío. De la cantidad del alma. Del maestro. Del alma y su origen. De la naturaleza del bien: contra los maniqueos. 45 pesetas tela, 80 piel. (Publicado el tomo IV.)
22. SANTO DOMINGO DE GUZMAN: Orígenes de la Orden de Predicadores. Proceso de canonización. Biografías del Santo. Relación de la Beata Cecilia. Vidas de los Frailes Predicadores. Obra literaria de Santo Domingo.—40 pesetas tela, 75 piel.
23. OBRAS DE SAN BERNARDO. Selección, versión, introducciones y notas del R. P. Germán Prado, O. S. B. Más de 1.500 páginas. 50 pesetas tela, 85 piel.
24. OBRAS DE SAN IGNACIO DE LOYOLA. Tomo I: Autobiografía y Diario espiritual. Introducciones y notas del P. Victoriano Larrañaga, S. I.—35 pesetas tela, 70 piel.
- 25-26. SAGRADA BIBLIA, de Bover-Cantón. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego. Dos volúmenes de unas 1.250 páginas cada uno.—En tela, los dos tomos, 80 pesetas; en piel, 125.
27. LA ASUNCION DE MARIA. Tratado teológico y antología de textos, por el P. José María Bover, S. I.—30 pesetas tela, 65 piel.
28. OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo IV: Las tres vías o incendio de amor. Soliloquio. Gobierno del alma. Discursos ascético-místico. Vida perfecta para religiosas. Las seis alas del serafín. Veinticinco memoriales de perfección. Discursos mariológicos. 45 pesetas tela, 80 piel.
29. SUMA TEOLOGICA, de Santo Tomás de Aquino. Tomo I: Introducción general, por el P. Santiago Ramírez, O. P., y Tratado de Dios Uno.—50 pesetas tela, 85 piel.
30. OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo IV: De la verdadera religión. De las costumbres de la Iglesia católica. Enquiridión. De la unidad de la Iglesia. De la fe en lo que no se ve. De la utilidad de creer.—45 pesetas tela, 80 piel.
31. OBRAS LITERARIAS DE RAMON LLULL. Contiene las siguientes obras del Doctor Iluminado: Libro de Caballería, Libro de Evast y Blanquerna, Félix de las Maravillas y Poesías.—55 pesetas tela, 90 piel.
32. VIDA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, por el P. Andrés Fernández, S. I.—40 pesetas tela, 75 piel.
33. OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo I: Biografía y Epistolario.—50 pesetas tela, 85 piel.
34. LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo I: Nacimiento e infancia de Cristo, por el Profesor Francisco Javier Sánchez Cantón.—60 pesetas tela, 95 piel.
35. MISTERIOS DE LA VIDA DE CRISTO, del P. Francisco Suárez, S. I. Versión castellana por el P. Galdós, S. I. (vol. 1.º)

Dirija sus pedidos a

LA EDITORIAL CATOLICA, S. A.

Alfonso XI, 4. MADRID, O a

LIFESA

Valenzuela, 6, Madrid

DATE DUE

~~Weeks~~

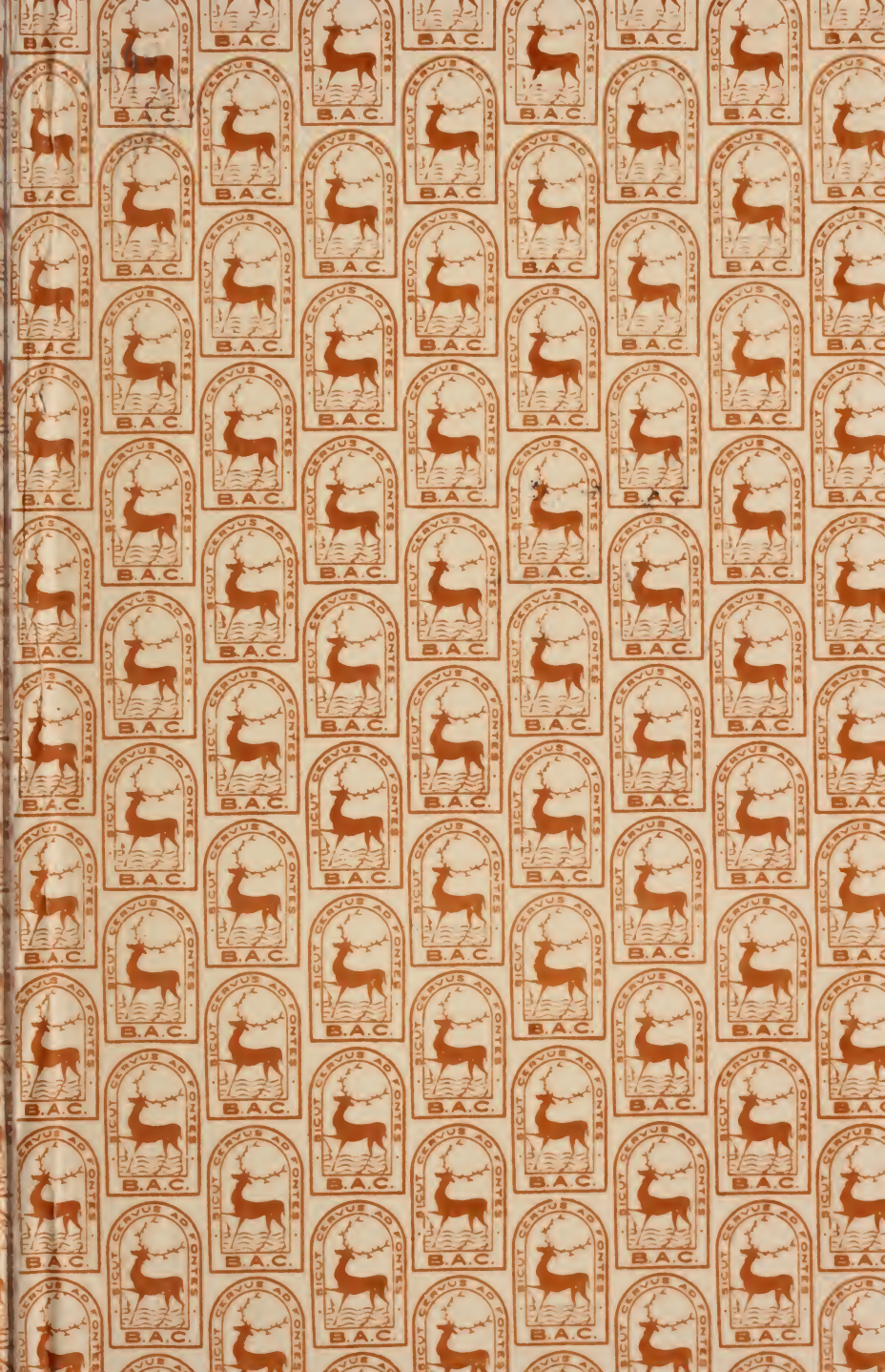
~~JUN 15 1981~~

~~JUN 15 1982~~

~~JUN 15 1983~~

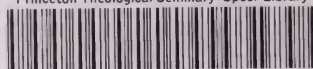
GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.



N8050 .G75 v.1
Nacimiento e infancia de Cristo ...

Princeton Theological Seminary-Speer Library



1 1012 00067 4657

